SOMMARIO

SAGGI

NOTE E DISCUSSIONI

ANDREA AFRIBO

SEQUENZE E SISTEMI DI RIME NELLA LIRICA DEL SECONDO DUECENTO E DEL TRECENTO

1. Sono convinto che un lettore non improvvisato di lirica duecentesca, conoscendo la desinenza della rima A di un qualsiasi sonetto, abbia ottime probabilità di indovinare quella della rima B. Sono altrettanto convinto che tale compito risulti decisamente più arduo per un lettore del poema dantesco o dei *Fragmenta* petrarcheschi. Ciò non dipende dalla qualità e dalla competenza del lettore, ma dalla particolare realtà testuale di un'epoca o di un autore.

In generale su serialità, automatismo, monotonia della realtà testuale duecentesca, e soprattutto stilnovistica, è più che nota l'insofferenza pari all'esattezza della diagnosi di un contemporaneo come Onesto da Bologna; nello specifico sulla diffusione e relativa prevedibilità di certe combinazioni rimiche sono altrettanto pertinenti le seguenti righe di Ignazio Baldelli sul primo sonetto della *Vita Nuova*: «il primo sonetto della *Vita Nuova* ci offre le terzine su rime desinenziali (*tenendo, avea, dormendo, ardendo, pascea, piangendo*) e le quartine su una rima che è una delle costanti di tutta la rimeria stilnovistica e prestilnovistica, cioè la rima su *Amore* (: *core* : *ore* : *orrore*), e sull'altra in *-ente* che chiama a un suffisso avverbiale (: *subitamente*) e a una parola, *parvente*, cioè il provenzale *parven*, che, se è larghissimamente usata da tutta la poesia siciliana e siculo-toscana, in Dante ricompare soltanto nella stanza giovanile *Lo meo servente core*. Il sistema rimico di questo sonetto scritto da Dante nella sua prima giovinezza [...] risponde bene alla situazione tradizionale, nelle sue diverse

componenti».[1] Come Onesto da Bologna e come Baldelli anch'io credo che le *sporte* della lirica stilnovista – ma in generale duecentesca - siano piene non solo di *spiriti* e *mente* o *umile*, ma anche di poche e molto ricorrenti combinazioni rimiche, di pochi accordi fatti con le solite note più o meno sempre uguali, sui quali è possibile, anzi inevitabile, fissare esaurientemente il limite armonico della lirica di tale secolo.

Le prove saranno date nel corso della prima parte di questo articolo, e consisteranno per lo più in una selezione di elenchi di combinazioni rimiche particolarmente – e normalmente - ritornanti. L'aver optato per il massimo obiettivo, cioè il reperimento di sequenze rimiche che si ripetano perfettamente identiche in testi diversi e a condizioni molto strette, e il fatto eccezionale che i riscontri non siano mai mancati, mi fa sperare che non si faccia troppo sentire la mancanza di un approccio costantemente quantitativo e percentuale. Confido inoltre che nello sfogliare i dati possa scattare nel lettore – di queste mie pagine e della lirica duecentesca – il fulmine dell'agnizione, che si espliciti ciò che era implicito nella sua memoria: che queste combinazioni, e non altre, siano il Duecento lirico e che solo il Duecento, e non un'altra epoca, sia la sede naturale di queste combinazioni. Garantisce ulteriormente l'univocità – e supplisce anche il dato statistico-quantitativo – il fatto che la ricerca di tali sequenze smetterà di essere proficua non appena se ne estenda la verifica a due massimi trecenteschi come il Dante comico e in genere poststilnovista e Petrarca. Con essi appunto si potrà con sicurezza fissare la data di scadenza di quelle leggi armoniche e contemporaneamente intravvedere la nascita di altre generali leggi di composizione della musica di fine verso. Mi sono poi chiesto se l'eventuale uso delle classiche sequenze duecentesche nel Dante suddetto e in Petrarca si possa inter-

1. Baldelli, *Rima*, 934. Cfr. inoltre Pulsoni 1993, 75-76, con puntuali osservazioni su Guittone, *Fiore* e Rustico Filippi. È metodologicamente importante Leonardi 1996, dove si dà notizia (con relativa esemplificazione e discussione) di un programma informatico – collegato a CLPIO - in grado di fornire «une sorte de carte d'identité de la rime»: in base ad esempio a «le degré de difficulté, le degré de réalisation à l'intérieur du corpus, et le degré de fréquence», p. 320; e di fornire, «à un deuxième niveau», una lista di *mots-rime* con annessa «fiche d'information» articolata in tre ulteriori coefficienti («equivocité», «probabilité» e «rimabilité»), pp. 323-24. Tale «dictionnaire des rimes» prevede infine – sulla scorta di quanto auspicato nei lavori di Antonelli – una repertoriazione ragionata relativa a «les séries des rimes et les séries des mots-rime», p. 323.

pretare come ri-uso, in altre parole se ad un minimo di frequenza possa effettivamente corrispondere un massimo di allusività.[2]

1.1. Riconosco e schedo come 'sequenza' una successione consecutiva di due serie rimiche all'interno di un blocco metrico unitario. Trattandosi di un sonetto formeranno sequenza le rime AB ma non BC in quanto appartenenti a due diverse partizioni metriche (quartina e terzina) anche se in quel particolare momento testuale (i versi 8 e 9) soddisfano la condizione della consecutività; viceversa, nel caso di terzine a tre rime (CDE), ho considerato comunque formanti sequenza le rime CE. Il criterio di riconoscimento e schedatura non cambia nel caso di altre forme metriche. Nei piedi di canzone formeranno senz'altro sequenza le rime AB o AC nel caso di piedi ternari, solo il tipo FG nella sirma. Analogamente, nella ripresa della ballata costituiranno sequenza sia XY che XZ, ma solo il tipo AB nelle stanze. Non mi è poi sembrato il caso di sottilizzare almeno in prima battuta sull'ordine interno delle rime: ORE-ENTE o ENTE-ORE per me sono uguali.

Il materiale schedato comprende il *Canzoniere* di Guittone d'Arezzo; tutte le rime di Dante da Maiano; Guinizzelli, Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, e Cino da Pistoia, il Dante di *Vita Nuova* e delle rime coeve, il Dante post-stilnovista delle petrose e dei testi dell'esilio, la sua *Commedia* e i *Fragmenta* di Francesco Petrarca.[3]

2. Baldelli aveva ragione. La sequenza ORE-ENTE della fronte di *A ciascun'alma presa e gentil core* non è affatto un caso isolato e risponde benissimo, nel suo eccezionale ripetersi, alla regola duecentesca. Restando all'interno del 'libro' dantesco la si ritrova nei piedi della prima stanza di

2. Fondamentale in questo senso Pulsoni 1998, in particolare i capitoli 2 e 3.

3. Queste le edizioni di riferimento: per Guittone Leonardi 1994; per Dante da Maiano Bettarini 1969; per Guinizzelli, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Marti 1969; per Cavalcanti De Robertis 1986; per il Dante lirico Barbi-Maggini 1956 e Barbi-Pernicone 1969; per la *Commedia* di Dante Chiavacci Leonardi 1997; per il Canzoniere di Francesco Petrarca Santagata 1996. D'ora in poi: sempre *Vita nuova* = VN; qualche volta: Guittone = Guit; Guinizzelli = Guin; Dante da Maiano = Mai; Cavalcanti = Ca; Dante, *Rime* = DR; Cino = Ci; Lapo Gianni = Lp; Frescobaldi = Fresco.

Donne ch'avete intelletto d'amore (ORE-IRE-ENTE), ovvero ancora nell'incipit di un altro testo incipitario – se si ascolta il Bonagiunta dantesco.[4] C'è di nuovo nel sonetto immediatamente successivo, nelle terzine di *Amore e 'l cor gentil* (UI-ORE-ENTE), e ancora subito dopo, in modalità più rilassata, tra le quartine (ORE) e le terzine (ENTE) di *Ne li occhi porta*. La sequenza si candida perciò ad essere letta come connettore formale della primissima fase, euforicamente in vita, della stagione della *loda*, prima che una parte in prosa più lunga del solito – cap. XXII – viri appunto verso altri lidi concettuali.[5] È estremamente significativo – e invera la tesi di questa mia ricerca – che nella lirica dantesca post stilnovistica e nei 14233 versi della *Commedia* la sequenza conosca appena due occorrenze, ma è altrettanto significativo o forse solo suggestivo che una delle due riguardi le rime A e B del terzo canto della prima cantica, «solenne incipit del vero e proprio *Inferno* dantesco».[6] È invitante dubitare che sia semplicemente un caso e pensare invece che ci sia a monte un riuso 'parodico': il fatto di riusare quella sequenza in apertura non di una storia di amore ma bensì di peccato equivale a citare in giudizio, processare, condannare e punire quell'amore e il suo medium letterario, i suoi propugnatori (Dante certamente compreso). Tanto più se quell'amore e quella letteratura saranno – come è più noto – nuovamente puniti in appello due canti più in là, nel canto di Francesca, e con strategia e procedimento analoghi: perché si sa bene come il *mea culpa* di Francesca faccia perno su «un segnale non consueto di una situazione speciale»,[7] cioè sulla triplice anafora – triplice come quella nella porta dell'inferno - «Amor ch(e)...», «Amor ch(e)...» «Amor...», la quale rinvia al mitico incipit guinizzelliano ma anche, «in secondo grado»,[8] al sonetto dantesco *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* (le cui terzine presentano – ricordo - la sequenza ORE-ENTE).

Lasciando i confini stretti, ben distinti e distintivi, di due libri come VN e *Commedia* scritti da un autore che ha sempre voluto e saputo guar-

4. La sequenza ORE-ENTE è anche nel sonetto di Monte Andrea *Sed io potesse adimostrarlo fòre*, incipitario della tenzone Amante-Amore, in Minetti 1979, 237. Cfr. inoltre Pulsoni 1993, 75n.

5. La sequenza si ritrova anche nelle terzine di *Vede perfettamente onne salute*.

6. Chiavacci Leonardi 1997, I 77.

7. Contini 1958, 345.

8. Contini 1958, 345.

darsi dentro, riassorbire e giudicare, continuamente, le proprie esperienze passate,[9] e osservando invece il panorama duecentesco in generale, la sequenza ORE-ENTE si ritrova nelle quartine di Guittone 69; ovviamente di Cavalcanti e di Dante da Maiano risponditori di Dante (37b e 47); di Dante da Maiano 53; di Cino 60, 64, 74 e 80; di Frescobaldi 12; nelle terzine di Guittone 53; di Dante da Maiano 8; Cavalcanti 12; *Rime* di Dante 84. Ancora in Cino la sequenza si ritrova nel primo piede della prima stanza della canzone 73 e nella ripresa della ballata successiva, eccetera.

2.1 Le due rime in questione si incontrano spesso in sequenza per il semplice fatto che hanno davvero molte occasioni di ritrovarsi; ciascuno per suo conto conosce infatti una frequenza eccezionale nei testi duecenteschi. Per questo, prima di fornire ulteriori liste di sequenze che si ripetono come ORE-ENTE, sarà opportuno visualizzare il quadro complessivo, la realtà tipologica e quantitativa delle rime del tredicesimo secolo. Osserveremo la situazione duecentesca in tandem con la sua soluzione di continuità, cioè con quella del Dante comico (e post-stilnovista in generale) e dei *Fragmenta* petrarcheschi.

In sintesi sono queste le cifre e i fatti da tenere utilmente presenti. Le fine-verso del Duecento si configurano per la più parte nel segno della rima vocalica. Sommando alle vocaliche (es. ORE, ATO...) anche le rime propriamente in iato (es. IA, UI...) si otterranno le seguenti indicazioni: Guittone 63%; Stilnovo 65%; VN 75% (e qui la *levitas* vocalica dimostra anche sul campo di essere uno dei correlati privilegiati della *dulcedo* stilnovista); dieci punti al di sotto, ma perfettamente in media, le rime coeve. Con queste abitudini rompe con programmatico astio il Dante petroso e poi, in misure appena più misurate ma ormai irreversibili e consolidate, quello trecentesco delle canzoni dell'esilio e della *Commedia*. Ad esempio nelle due canzoni petrose le rime vocaliche (e in iato) fanno fatica a rag-

9. Cfr. Mengaldo 1978, 11-12: «Chi osi contemplare per un momento l'opera dantesca nel suo complesso ne avverte, come uno dei caratteri distintivi più vistosi, la forte discontinuità, la ricchezza di contraddizioni interne [...] Nello stesso tempo colpisce la frequenza di collegamenti interni da testo a testo, esplicitamente stabiliti: opere che lasciano scoperto l'addentellato per altre incipienti o future [...] continuo riassorbimento e giudizio delle proprie esperienze passate [...] le citazioni delle *Rime* nel poema; del poema nella *Monarchia* [...] le stesse palinodie che, mentre rifiutano una tesi precedente la presuppongono e richiamano».

giungere il 34%, e si fermano al 45% in tutto il Dante lirico petroso e dell'esilio. Si allineano quasi perfettamente alle nuove medie la *Commedia* e i *Fragmenta*, entrambi poco sopra il 48%. Ne trae ovviamente beneficio tutto il reparto delle rime consonantiche e in particolare quello delle rime con geminata, che da volumi sempre ben al di sotto del 10% tra Guittone e Stilnovo (appena il 3,26 in VN) schizza nel Dante comico a quota 17,6 e a 16 nei *Fragmenta*. Dico questo perché proprio questa categoria rimica si saprà ritagliare uno spazio stabile e significativo nelle pratiche compositive dei due massimi autori, come vedremo più avanti.

Se osservato più in profondità, un poeta del Duecento tradisce una automatica predisposizione a servirsi quasi esclusivamente di tre classi rimiche, due vocaliche e una consonantica: 1) in vibrante (vRv: ORE, ARE, IRE...), 2) in dentale soprattutto sorda (vTv: ATE, UTE, ATO, ITA... ma anche vDv: EDE...), e 3) in nasale implicata (NX: ENTE, ENZA, ANZA...). 1) La rima in vibrante occupa in Guittone uno spazio percentuale del 23,3% sul totale assoluto; 22,54 nei poeti dello Stilnovo; 24,3 nella VN; quasi un 20 in Cino. La sua invadenza viene bloccata dal nuovo Dante lirico (7,9%; ma nelle due canzoni petrose se ne registra appena una occorrenza), da quello comico (8,6) e, con polso appena meno fermo, da Petrarca (9,52). Come vedremo, saranno le rime più note e proverbiali del dominio lirico, ORE e ARE, a farne più le spese. Patiscono analogo destino, di fortuna prima e di eclissi poi, le altre due classi nominate: quella in dentale – Guittone 8,70%, Stilnovo 11,30, VN 13,6, altro Dante lirico 13, Cino 8,2, *Commedia* e seconde *Rime* 5,7, RVF 4,35; e quella in nasale implicata, ma qui con cifre non subito fedelissime nel trascrivere la crisi – Guittone 19,5%; Stilnovo 15,6; VN 14; Cino 15,2, secondo Dante 8,3; *Commedia* 12,1; *Fragmenta* 9,77.

La profondissima differenza tra le due generazioni poetiche è ben visibile nelle due tabelle che faccio seguire, dove il Duecento è sintetizzato in Guittone, VN e Stilnovo (tranne Cino). Ho evidenziato in grassetto le quote massime per orientare e facilitare la lettura di una rivoluzione a catena: 1) abnorme riduzione, nella *Commedia* e nei *Fragmenta*, della forbice tra massimi e minimi, dunque 2) ridistribuzione più democratica del patrimonio di fine verso, dunque 3) notevole guadagno, in termini di effettiva incidenza e memorabilità, per certe classi rimiche nel Duecento solo simbolicamente, platonicamente, sfiorate. Avverto che sempre per

motivi di maggiore visibilità le percentuali delle due tabelle sono calcolate per i totali relativi:

Vocaliche	**CI**	**C**	**D**	**GI**	**G**	**L**	**M**	**N**	**R**	**S**	**T**	**V**	**Tot. vocalico**
Guittone	16	11	44	3	/	16	3	66	292	57	109	3	620
%	2,58	1,77	7,10	0,48	/	2,58	0,48	10,64	**47,10**	9,19	17,58	0,48	
Stilnovo	47	34	86	5	2	108	15	181	694	154	348	69	1752[10]
%	2,68	1,94	4,90	0,28	0,11	6,16	0,86	10,33	**39,61**	8,79	19,86	3,93	
VN	16	12	22	/	/	34	2	33	163	29	91	20	422
%	3,79	2,84	5,21	/	/	8,05	0,47	7,82	**38,62**	6,87	21,56	4,73	
Commedia	304	234	523	78	150	460	382	918	1210	573	812	433	6077
%	5,00	3,85	8,60	1,28	2,47	7,57	6,28	15,10	**19,91**	9,43	13,36	7,12	
RVF	124	120	250	18	64	429	299	419	751	202	343	278	3335
%	3,71	3,60	7,50	0,54	1,92	12,86	8,96	12,56	**22,51**	6,05	10,28	8,33	

Consonantiche	**GL**	**GN**	**LX**	**MX**	**NX**	**RX**	**XR**	**SX**	**Tot. consonant.**
Guittone	15	22	/	7	244	53	8	/	349
%	4,30	6,30	/	2,00	**69,91**	15,19	2,29	/	
Stilnovo	39	38	21	6	480	183	17	37	821
%	4,75	4,63	2,56	0,73	**58,46**	22,29	2,07	4,50	
VN	5	7	4	2	94	23	/	10	145
%	3,45	4,83	2,76	1,38	**64,82**	15,86	/	6,90	
Commedia	233	286	351	78	1719	1380	114	637	4798
%	4,86	5,96	7,31	1,62	**35,83**	28,76	2,37	13,28	
RVF	164	155	272	135	770	941	77	271	2785
%	5,88	5,56	9,76	4,85	27,65	**33,79**	2,76	9,73	

È possibile ampliare ulteriormente il solco già ampio, mettere sempre più dalla parte della monotonia, della limitatezza sonora, della scarsa inventività e della ripetizione il Duecento, e sempre più dalla parte della polifonia, della pluralità e della *varietas* le due opere trecentesche. Basterà chiedersi quali e quanti sono, ad esempio, le rime che compon-

10. Questo come altri totali comprende una parte di rime che non rientrano nelle categorie fonologiche indicate nelle colonne delle due tabelle riportate.

gono il campionario della classe in vibrante, e fare lo stesso per le altre classi rimiche. Per la classe in vibrante i rimemi reperibili nei testi di Stilnovo e VN sono 16, e 17 in Cino. Pur abusandone quantitativamente il poeta duecentesco non esaurisce tutte le possibilità restando al di sotto dei 22 e 24 di *Commedia* e *Fragmenta*, che pure ne avevano bloccato l'invadenza:

Stilnuovo: ARA; ARE; ARO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; URA; URE; URO;

Cino: ARE; ARO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; ORO; URA; URI; URO;

Commedia: ARA; ARE; ARI; ARO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; ORIA; ORIO; ORO; URA; URE; URI; URO;

RVF: ARA; ARE; ARI; ARIA; ARO; AURA; AURO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; ORIA; ORIO; ORO; URA; URI; URO.

Ma poi quasi tutte quelle 18 rime altro non sono che semplici comparse, acciaccature rispetto all'unica rima dominante che è ORE, la quale occupa più del 50% della classe in vibrante in VN, e in media il 40% nell'altro Stilnovo (34% in Cino), ma al contrario solo il 9,4% nel Dante della *Commedia*, quasi il 20 in Petrarca.[11] Anche ARE, cui andava il secondo posto dei favori del poeta duecentesco, viene scaricato: da standard stilnovistici pari al 15-18% (10% in Cino) al 4% nel nuovo Dante e in Petrarca, ed è crollo spiegabile tra l'altro con la imponente manovra di decategorializzazione, cui si accennerà più sotto. Il cambio di rotta è chiarissimo laddove la fisiologia della classe rimica consenta uno spettro più ampio di combinazioni. Si è visto che l'altra classe egemone nei testi duecenteschi, poi ridimensionata soprattutto nei *Fragmenta*, è quella in nasale implicata. Eppure solo 23 sono le rime impiegate nello Stilnovo, 33 in Cino, contro l'esplosione della *Commedia* (75) e dei *Fragmenta* (50):

Stilnuovo: ANCO; ANDE; ANDO; ANGE; ANGUE; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ENDA; ENDE; ENDO; ENSO; ENTE; ENTA; ENTI; ENTO; ENZA; INTI; ONDO; ONTRA; UNTA; UNTO;

11. Con significativa differenza tra sonetti (22,4%) e canzoni (17,4%), giusta, parallelamente, Baldelli, *Rima*, 934: «La rima 'facile' su *amore* è una costante delle rime di Dante, e istruttivamente più dei sonetti che delle canzoni».

Cino: ANCHI; ANCO; ANDA; ANDE; ANDO; ANGE; ANTA; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ENDA; ENDE; ENDO; ENTE; ENTI; ENTO; ENZA; ENZO; INGE; INGI; INGUA; INTA; INTO; ONCIA; ONDE; ONDO; ONTA; ONTE; ONTI; ONTRA; UNGE; UNTO;

Commedia: ANCA; ANCE; ANCHE; ANCHI; ANCIA; ANCO; ANDA; ANDE; ANDI; ANDO; ANGA; ANGE; ANGI; ANGO; ANGUE; ANSE; ANTA; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ANZI; ENDA; ENDE; ENDI; ENDO; ENSA; ENSE; ENSI; ENSO; ENTA; ENTE; ENTI; ENTO; ENTRE; ENTRO; ENZA; ENZE; INCI; INDI; INGA; INGHE; INGHIA; INGO; INGUA; INGUE; INQUA; INQUE; INSE; INSI; INTA; INTE; INTI; INTO; ONCA; ONCHI; ONCIA; ONDA; ONDE; ONDI; ONDO; ONTA; ONTE; ONTI; ONTRA; UNGA; UNGE; UNGI; UNQUE; UNSE; UNSI; UNTA; UNTE; UNTI; UNTO;

RVF: ANCA; ANCE; ANCHI; ANCO; ANDE; ANDO; ANDRA; ANGE; ANGO; ANGUE; ANTA; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ANZI; ENDE; ENDI; ENDO; ENSE; ENSI; ENSO; ENTA; ENTE; ENTI; ENTO; ENTRO; ENZA; ENZIO; INCI; INGA; INGE; INGUA; INSE; INSI; INTA; INTO; ONDA; ONDE; ONDI; ONDO; ONTE; ONTI; ONTRA; UNCA; UNGA; UNGE; UNQUE; UNTE; UNTO.

Esplosione tradotta anche in cifre se la classe smette di essere semplice sinonimo delle rime con nesso NT come nello Stilnovo (83,74%) o in Cino (77,13%), complicandosi e articolandosi in suoni effettivamente alternativi: solo il 55,51% di rime in NT nella *Commedia*, il 51 nei sonetti dei *Fragmenta* e il 42 nelle canzoni. Il dato si estremizza nel caso di una classe poco in uso nel Duecento e prioritaria invece nelle partiture difficili di petrose *Commedia* e *Fragmenta*. Per cui si registrano 18 rime nello Stilnovo, 24 in Cino, ma 99 nella *Commedia* e 78 nei *Fragmenta*:

Stilnuovo: ARCHI; ARDA; ARDI; ARDO; ARTE; ERSE; ERSO; ERTO; ERVA; ERVO; ORGO; ORNA; ORNO; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA;

Cino: ARCO; ARDO; ARGA; ARTE; ARVE; ERBA; ERCHIA; ERDE; ERMI; ERSI; ERTO; ERVO; ORDA; ORGE; ORNA; ORNI; ORNO; ORSE; ORSI; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA;

Commedia: ARBA; ARCA; ARCHE; ARCIA; ARCO; ARDA; ARDE; ARDI; ARDO; ARGO; ARLA; ARLO; ARMI; ARNE; ARNO; ARSE; ARSI; ARSO; ARTA; ARTE; ARTI; ARTO; ARVE; ARVI; ERBA; ERBE; ERBO; ERCA; ERCHI; ERCHIA; ERCHIO; ERCI; ERCO; ERDA; ERDE; ERGA; ERGHI; ERLI; ERMA; ERMI; ERMO; ERNA; ERNE; ERNI; ERNO; ERPI; ERSA; ERSE; ERSI; ERSO; ERTA; ERTE; ERTI; ERTO; ERVA; ERVE; ERVI; ERZA; ERZE; IRCI; IRMI; IRSI; IRTI; IRTO; ORBI; ORCA; ORCE; ORCI; ORCO; ORDA; ORDE; ORDIA; ORDO; ORGA; ORGE; ORGO; ORMA; ORME; ORNA; ORNO; ORPIO; ORSA; ORSE; ORSI; ORSO; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA; URBA; URCHI; URGA; URGE; URGO; URLI; URNO; URPA; URTO;

RVF: ARCA; ARCO; ARDA; ARDE; ARDI; ARDO; ARLA; ARLO; ARME; ARMO; ARNE; ARNO; ARSE; ARSI; ARSO; ARTA; ARTE; ARTI; ARTO; ARVE; ERBA; ERBE; ERCHIO; ERCO; ERDE; ERDI; ERGA; ERGO; ERLA; ERLE; ERLO; ERMA; ERME; ERMI; ERMO; ERNA; ERNE; ERNO; ERPE; ERPI; ERSA; ERSE; ERSI; ERSO; ERTA; ERTO; ERVE; ERVO; ERZA; IRME; IRTI; IRTO; ORDA; ORDO; ORGA; ORGE; ORGI; ORGO; ORMA; ORME; ORMO; ORNA; ORNI; ORNO; ORPO; ORSA; ORSE; ORSI; ORSO; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA; URBA; URGO; URNE; URTO.

Facile di nuovo registrare il fossilizzarsi di Stilnuovo (e Cino) su rimemi con nesso RT, sempre ben al di sopra del 60%, contro la policromia di *Commedia* e *Fragmenta* (con RT rispettivamente al 34,26% e 27,60).[12]

3. Le cifre sono dunque molto chiare. Esplicitano un quadro duecentesco fatto di monotonia e monocromia, di opposti estremismi, con spazi irrespirabili per qualsiasi ipotesi di variazione. Con quelle cifre a disposizione difficilmente un poeta duecentesco poteva evitare una sequenza del tipo X-Y, dove X e Y non potevano che stare o 1) per rime vocaliche della classe in vibrante o, in diminuendo di probabilità, 2) della classe in dentale sorda o 3) in nasale implicata (in particolare NT o NZ).

Le cose in effetti stanno proprio così, e lo si è visto all'inizio con la sequenza ORE-ENTE. Ma se quelle occorrenze possono sembrare poche, una parte ancora troppo distante dal tutto, si ripensi alle miserrime due attestazioni della *Commedia*, o si pensi all'unica dei *Fragmenta*, in circostanze che comunque le si voglia interpretare ne affermano il carattere di eccezione, di inattualità rispetto al sistema. Voglio dire che l'unica sequenza di ORE-ENTE si ritrova nella ripresa della ballata 63, cioè di un metro nel quale Petrarca «appare decisamente sottomesso alla tradizione»,[13] insomma allo Stilnovo, del quale ballata e ORE-ENTE sono appunto mattoni fondamentali, e al quale contenuto e sintagmi particolari del *fragmentum* petrarchesco mi sembrano programmaticamente rimandare («Volgendo gli occhi»; «novo colore»; «pietà vi mosse»; «benignamente salutando» «teneste in vita il core»...). Restano in Petrarca altri nove casi in cui le due rime coabitano nello stesso testo ma sempre a notevole distanza di sicurezza, e sono RVF 1; 126; 128; 129; 135; 268; 270; 325; 352.

12. Più precisamente: 29,26% nei sonetti e 25,92 nelle canzoni.

13. De Robertis 1983, 16.

Faccio notare che 7 *fragmenta* su 9 sono canzoni, la cui naturale ampiezza e l'intrinseco carattere aperto eludono qualsiasi meccanismo di ricordo o relazione. Nei due sonetti (1 e 352) il contatto è accuratamente evitato, il che potrebbe provare, nel caso del sonetto proemiale, che Petrarca separa ciò che Dante in analoghi frangenti aveva sempre unito.[14]

È infine la media società trecentesca che non sa che farsene di ORE-ENTE cedendo quindi al tredicesimo secolo la proprietà e l'esclusività. Niente nel poco di Sennuccio, quasi niente nelle molte migliaia di versi di Niccolò de' Rossi – appena due presenze relegate nelle terzine del sonetto 77 e del 153 (molto stilnovistico); niente in Fazio e solo una in Beccari nella fronte della prima stanza della canzone *Non seppi mai che cosa fosse Amore*.

Ma ritornando al Duecento si dovrà anche ripensare alla rigidità delle condizioni preposte alla ricerca. Si è cercato solo ORE e ENTE formanti sequenza, arrivando ad escludere reperti musicalmente quasi identici come la sequenza ORE-ENTI della fronte del cavalcantiano *Biltà di donna e di saccente core* e del, da questo «dipende*nte*»,[15] dantesco *Sonar bracchetti*. Ma se al contrario si usasse più comprensione, ci si convincerebbe di come quella parte, già di per sé significativa e ingombrante, sia veramente una buona, buonissima parte del tutto. Cercando ad esempio ORE e ENTE non in sequenza consecutiva ma comunque nello stesso testo, se si tratta di un testo breve (sonetto eccetera), o nella stessa stanza, se si tratta di canzone, ritroveremmo quelle due serie rimiche in quattro sonetti di Guittone (24; 33; 40; 82), in tre di Dante da Maiano (6; 11; 16), in VN 8, 12 e 38, o Cavalcanti 7, 24, 25 e 26. Oppure, considerando la sequenza ORE-ENTE come realizzazione particolare dell'arcisequenza VRV-NX, potremmo stilare la seguente lista:[16]

Guittone: 4T (ARE-ENTE); 5Q (ENTE-ERE); 6Q (ERE-ENTO); 13Q (ENTO-ORE); 14T (ERE-ENTA); 19Q (ORE-ANTE); 21Q (ANTE-ARE); 25T (ENTE-ERE); 40T (ARE-ENTE); 46Q (ENTE-ARE); 47T (ENTE-IRE); 49Q (IRE-ENTE); 57 T (IRE-ENTE); 84Q (URA-ENTE);

14. Per l'altissima quota di allusività delle rime del primo sonetto dei *Fragmenta*, cfr. Antonelli 1992, 440-41 e Leonardi 1994, LVIII.

15. Contini 1946, 337.

16. Sciolgo le abbreviazioni: Q= quartine di sonetto; T= terzine di sonetto; R= ripresa di ballata; il tipo Ip (o II, III...) = piedi della prima stanza (o della seconda, della terza...); analogamente Is= sirma della prima stanza e così via.

Dante da Maiano: 5T (ENTO-URA); 8Q-T (ERE-ANZA-ORE-ENTE); 17T (ANZA-ORE); 18Q (ARE-ENTO); 20T (ERE-URA-ANZA); 27Q (ORE-ANZA); 30Q (ARE-ENZA); 33Q-T (ERA-ANTI-IRE-ORE-ANZA); 35Q (ENZA-ORE);

Cavalcanti: 3Q (ORE-ENTI); 8Q (ENTE-IRE); 23T (UNTO-ARE-ERO); 33T (ENTE-IRO); 36T(ENTO-ANZA-ORE); 47T (URA-ENTO);

Dante VN 9R (ORE-ANTE); Rime: 51T (IRE-UTA-ENTI); 52T (ENTA-ORE); 61Q-T (ARE-ENTI-ORE-ANZA); 62T(ARE-UNTO);

Cino: 4Q (URA-ENTE); 44T (ENZA-ORE); 76Q (IRE-ANTO); 86T (ORO-UNTO); 95T (ENTE-ERA); 117T IRI-ENTO.

4. Si sfogli quindi il seguente, minimo, saggio di concordanza di alcune sequenze rimiche:

A. vRv-vRv

A.1. ORE-IRE
Guittone 2T; 17Q; 61Q; 81Q; Dante da Maiano 2Q; 3Q; Guinizzelli 5 Ip; Cavalcanti 6T; Dante VN14 Ip; Cino 81T;

A.2. IRI-ORE
Cavalcanti 15Q; Dante VN 34T; VN 35Q; Alfani 6 I; Cino 22R; 32 T; 19 T;

A.3. IRA-ORE
Dante VN 17Q; 22T; 37Q;

A.4. ERE-ORE
Guittone 44Q; 54Q; Lapo Gianni 10 II; Cino 99T;

A. 5. ORE-ARE
Dante da Maiano 16Q; Dante VN 6Q; Dante Rime 60Q; Lapo Gianni 2 II; Cino 92Q;

A. 6. URA-ARE
Guittone 12Q; Cino 22 I;

A. 7. ARE-ARO
Guittone 65Q; Guinizzelli 2 III;

A. 8. IRA-ARE
Cavalcanti 4Q; Cino 17T;

A. 9. URA-ERE
Dante da Maiano 20T; Cavalcanti 2Q; Cino 6Q;

B. vRv-vTv

B. 1. ORE-ATO
Guittone 8Q; 16Q; Dante da Maiano 20Q; 23T;

B. 2. ERE-ATO
Guittone 15Q; 42Q; 51T; Guinizzelli 13T;

B. 3. ATE-ORE
Dante da Maiano 1T; 9T; 11Q; Guinizzelli 3 I; Dante VN 10Q; Cino 96Q;

B. 4 ATE-ORA
Dante Rime 85Q; Cino 4T;

B.5 ATO-ERE
Dante da Maiano 24T; 26T;

C. vRv-IATO

C. 1. ORE-IA
Guittone 24Q; Cavalcanti 2T; 13Q; Dante VN 21Q; 24p; 30Q; Dante Rime 66Q; 86Q; Lapo Gianni 5R; Cino 14Q;

C. 2. ARE-IA
Guittone 26Q; 86Q; Dante da Maiano 14Q; 19Q; Lapo Gianni 5 II;

C. 3. ORE-AI
Guittone 82Q; Cavalcanti 22Q; Cino 67Q;

C. 4. ORE-IO
Guinizzelli 8T; Cino 47Q; 57Q;

D. NX-IATO

D. 1. IA-ENTE
Guittone 52T; 68T; 82T; Dante da Maiano 16T; Cavalcanti 7T; Lapo Gianni 3 III; Cino 46V;

D. 2. ANZA-IA
Guittone 74Q; Dante da Maiano 15Q;

D. 3. ENTE-UI
VN 19Q; 34Q.

5. Le suddette concordanze non sono che le concrezioni più evidenti e flagranti di uno stillicidio di poche, ma 'potenti', rime. La banca dati si arricchirebbe se per prima cosa riportassi l'esito completo della mia schedatura e non un assaggio soltanto, o se – come per ORE-ENTE – fossi più comprensivo, sciogliendo ad esempio il vincolo della consecutività e così via. Facendo così di sicuro il numero delle variazioni appunto salirebbe, ma non si uscirebbe da un dominio armonico inevitabile e ormai familiare.

Proprio per questo non si dovrà cedere alla tentazione di interpretare identità o analogie a livello di rima come segnali di analogie su altri livelli, come segnali di intertestualità. Sono cioè convinto che questa mia schedatura possa fissare almeno tendenzialmente il termine *post quem* della «fertilità euristica» della rima.[17] Faccio qualche esempio, ritornando su alcune *tranches* più significative e svelandone i rimanti. Ritorno sulla prima, quella più famosa e famigerata, ORE-ENTE:

Guit 53	T	sovente : amore : convenente : signore : fermamente : servidore
Guit 69	Q	conoscente : amore : spiacente : dolore : parente : amadore : forzatamente : core
Mai 8	T	amore : umilemente : anore : certamente : servidore : gente
Mai 53	Q	primieramente : laudore : core : compitamente : certamente : fore : sentore : sovrasaccente
Ca 12	T	amore : pietosamente : [...] : sente : core
Ca 37b	Q	valore : sente : valente : onore : more : mente : gente : dolore
VN 1	Q	core : presente : parvente : Amore : ore : lucente : subitamente : orrore
VN 16	T	pui : core : piacente : costui : amore : valente
VN 23	T	umile : piacente : onore : gentile : a mente : amore
DanteR 84	T	Amore : dolente : sore : valore : umilemente : onore
Ci 60	T	mente : core : valore : possente : disdegnosamente : amore : dolore : dolente
Ci 64	Q	dolente : fore : colore : presente : mortalmente : core : dolore : solamente

17. Antonelli 1998, 182. Cfr. inoltre Leonardi 1996, 325: «le fait d'avoir recours aux mêmes séries de rimes, or de mots-rime, ne signifie pas toujours qu'un auteur ait voulu renvoyer, de façon allusive, à un autre texte».

Ci 80 Q Amore : mente : spessamente : core : fore : tostamente : paurosamente : valore

Fresco 12 Q leggiadramente : amore : valore : possente : sovente : more : core : mente.

Nell'identità della sequenza non sono inclusi altri segnali di identità. La lista suddetta non costituisce un circolo testuale coeso, una costellazione, una sotto-tradizione. Molto probabilmente Cino non ha letto Guittone, Frescobaldi non ha letto il Maianese, e così via. Si ripetono e si trascinano le rime, non i rimanti e altro. La presenza quasi costante della coppia minima *core* : *amore*, può solo dirci che stiamo leggendo poesia d'amore e nient'altro. Si va oltre solo in un caso, ma è un caso in cui l'agnizione procede da fatti e informazioni più sostanziali e evidenti – l'informazione ad esempio che ci dice che chi ha scritto e poi riscritto una determinata sequenza di rime è la stessa persona. Mi sto riferendo al Cino dei sonetti 60 e 80, la cui identità rimica della fronte sottende ad altre coincidenze testuali e partecipa della stessa situazione tematica, cioè l'insediarsi della donna nel cuore e/o nella mente dell'amante con effetti non proprio, almeno provvisoriamente, benefici. Uguali sono le fondamentali frasi d'attacco rispettivamente di 60 e 80:

Una donna mi passa per la mente,
ch'a riposar si va dentro nel core;

La bella donna che 'n vertù d'Amore
per li occhi mi passò entro la mente,
[...]
si volge in quella parte ov'è lo core;

la debolezza del cuore di fronte alla potenza della donna:

ma trova lui [il cuore] di sì poco valore,
che de la sua vertù non è possente

e quei [il cuore] si stringe paurosamente,
ché ben conosce quant'è 'l suo valore;

il disdegno di lei:

sì che si parte disdegnosamente

irata e disdegnosa spessamente,

e si aggiunga poi il motivo della partenza (di lei o quella sventata dell'anima), della tristezza dell'anima eccetera.

Porto un secondo e ultimo esempio di sequenza fortemente ripetuta e condivisa, ORE-IRE:

Guit 2	T	signore : morire : valore : servire : servidore : perire
Guit 17	Q	amadore : servire : valore : avere : servidore : cherere : speradore : provedere
Guit 61	Q	dire : core : plagire : migliore : savire : valore : ciausire : conoscidore
Guit 81	Q	disdire : amadore : dire : ladore : desire : amore : covrire : disnore
Guin C 5	I p	valore : dire : dire : core
Mai 2	Q	dire : bellore : fremire : valore : dire : core : ciausire : laudore
Mai 3	Q	disire : amore : grandire : core : martire : dolzore : servire : flore
VN 14	I p	amore : dire : finire [...] valore : sentire : ardire
Ca 6	T	apparire : valore : fuggire : dire : dolore : Amore
Ci 81	T	core : dire : [...] Amore : ferire

Di nuovo, se si eccettua la somiglianza tra Guittone 2 e Guittone 17, data dalla coppia etimologica *servire-servidore* legata al tema diffuso del «bon servidore», non riesco a trovare nient'altro. L'infruttuosità è data sostanzialmente dal fatto che alla limitatezza di combinazioni – a causa di una tastiera rimica a pochissimi tasti – corrisponde però la illimitatezza dei rimanti relativi. Il Duecento è infatti un secolo di rime categoriali,[18] e tali rime producono serie apertissime e spalancate a qualsiasi rimante, remota quindi la possibilità di una coincidenza di rimanti e quindi di motivi, temi, situazioni o altro tra rime uguali di testi diversi. La logica potrebbe bastare ma ho fatto qualche prova. Sfogliando un rimario cinquecentesco, quello di Girolamo Ruscelli, fanno sensazione le 13 pagine di 30 righe con 3 verbi per riga dedicate alla rima morfematica ARE (per cui all'autore si è imposto «l'utilissimo ordine dell'alfabeto» da *abbacinare* a *zuffolare*), o le 69 righe per ORE e le 34 per ENTE, se poi confrontate con

18. Da uno spoglio effettuato sulle sole canzoni, e conteggiando questo tipo di rime solo quando erano due nelle serie binarie, tre nelle ternarie, almeno tre in tutte le altre maggiori di tre (per questo criterio cfr. Praloran 1998, 869), è possibile osservare come dai vertici delle canzoni guittoniane (oltre il 45%) condivisi da quelle del primo Dante (41%) si profili una discesa verticale con il Dante petroso e dell'esilio (19%) – ma cfr. *Così nel mio parlar* (14%) e *Io son venuto* addirittura (11) –, e con il Petrarca dei *Fragmenta* (14,2%). I testi dello Stilnovo, compreso Cino, mantengono un tenore categoriale sempre ben superiore al 30%. Per ulteriori informazioni mi permetto di rinviare a Afribo c.s.

le misere 3 occupate da ABBIA[19] o da ACRA. Per quest'ultimo Ruscelli si sforza di uscire dal limite stretto dei tre rimanti dantesco-petrarcheschi (dei *Trionfi*) *acra-macra-sacra*, ma vi riesce a stento con appena due derivati per minima variazione («consacra» e poi «sacra» ma verbo e non aggettivo), o con un terzo rimante crudamente latineggiante e forse anche per questo vietato al poeta lirico: «*simulacra* ancora potrebbe dirsi in vece di *simulacri* in un gran bisogno di rima in lungo poema, o in terze rime o in risposte».[20]

Si tenga poi conto che a quel poco di categoriale che resta nel suo *Canzoniere* Petrarca riserva serie più chiuse della media duecentesca, esprimendo un indice di minore variabilità. Se ad esempio in Guittone la rima ANZA su 20 occorrenze produce 16 rimanti diversi (mediamente quindi un rimante di ANZA cambia in Guittone ogni 1,25 occorrenze), in Cavalcanti 15 rimanti su 20 (1,33), in Cino 29 su 65 (2,24) in Petrarca solo 7 su 29 (4,14). Ho esteso questo calcolo su ORE, ENTE, ARE, ATO, AGGIO, ANDO, AI, e questo è il risultato: in Guittone un rimante cambia mediamente ogni 1,83 occorrenze, in Petrarca ogni 3,27.

Scrive Roberto Antonelli in un saggio recente: «*u*na volta scelta una rima vi sono alcuni lemmi che costituiscono più o meno consciamente, per il lettore (e l'autore) medievale (ma non solo), un vero e proprio orizzonte d'attesa, che può certo essere anche negato o più frequentemente e semplicemente variato ma che definisce l'ambiente semiorimico di riferimento».[21] L'esperienza fatta nei due casi paradigmatici sopra riportati e quanto detto sin qui dimostrano tuttavia che 1) c'è poco, a monte, da scegliere; 2) che è improbabile trovare un minimo denominatore comune, dei «lemmi-segnali»[22] più precisi dei pochissimo segnaletici *amore* o *core*; 3) che insomma né le serie rimiche né qualcosa di potenzialmente più restrittivo come due serie rimiche in sequenza sanno ritagliare un significativo orizzonte testuale e autoriale; eventualmente, a non pretendere troppo, potrebbero, ma solo da lontano, «individuare con una certa facilità l'articolazione del nesso tradizione-innovazione», non credo

19. Ruscelli *Del modo di comporre*, 3-4 «*gabbia habbia labbia rabbia scabbia*, né altre n'ha usate il Petrarca. Sonovi poi nella lingua nostra quest'altre, *arrabbia, rihabbia, sabbia*».

20. Ruscelli *Del modo di comporre*, 13.

21. Antonelli 1998, 180.

22. Antonelli 1998, 181.

«le interrelazioni interne».[23] Sono segnali di interdiscorsività ma non di intertestualità. Soprattutto mi sembra azzardato concludere che «i rimanti possono molto spesso essere guardati come *rimemi*, da considerarsi all'ingrosso, rispetto ai rimanti in posizione analoga a quella dei fonemi rispetto ai foni».[24] Molto poco probabile che questo si verifichi quando la rima è facile, poco caratterizzata, molto diffusa, molto aperta morfematicamente, ovvero nella situazione duecentesca, molto più probabile invece quando la rima è difficile fonicamente e semanticamente, quindi a tiratura limitata e parte di un tutto rimico ricco e articolato.

In quest'ultima condizione si ritrova chi sfogli l'elenco di rime – appunto difficili eccetera – condivise dal Dante comico-petroso e da Petrarca nel libro di Paolo Trovato. Costui potrà credo appurare che tendenzialmente solo qui e a partire da qui la rima – e basta una rima, non serve una sequenza! – può essere vischiosa, e costituire la prova, tra le più flagranti, di una lettura e memoria precise o, che è lo stesso, l'abbrivio per la verifica di un contatto, la via più breve e sicura per arrivare alla fonte. Un rimema come ACCO è un rimema-segnale ben preciso e affidabile: dal sonetto babilonese *L'avara Babilonia à colmo il sacco* conduce quasi subito alla giusta destinazione rappresentata dal canto di Ciacco. Si scopre allora che la comunione del rimema è parte di comunioni più articolate ed estese: rimanti (due uguali – *sacco* e *fiacco* – più l'analoga presenza di un nome proprio – *Ciacco* > *Bacco* e *Baldacco*), il tema e il tono di denuncia di città corrotte, incipit pressoché identici, il modulo della profezia, un'altra rima quasi identica – ICO in Dante e ICHE in Petrarca – con relativo rimante chiave – *nemico* in Dante, *nemiche* in Petrarca.

6. Una correzione – ma che è poi una riconferma – a quanto detto sin qui sulle scarse o nulle capacità rabdomantiche della rima duecentesca. Solo con certi presupposti, solo quando non si intenda la tradizione una strada che vada senza la minima curva dai Trovatori a Petrarca, ma uno spazio autocoscientemente organizzato e delimitato per precisa volontà d'autore (il dolce stile, il libro della VN), una serie rimica o tanto più una

23. Antonelli 1998, 181.
24. Antonelli 1998, 185.

sequenza possono avere un significato al di là di sé. Solo così esse possono rappresentare per noi un fertile strumento euristico, costituendo – come scrive Antonelli – «un vero e proprio orizzonte d'attesa» disponibile per essere confermato, variato o negato. Un caso interessante ce lo offre il ritorno della sequenza ORE-IA in almeno nove testi tra Guittone e Cino:

Guit 24	Q	malatia : core : sia : dolore : signoria : si more : via : core
Ca 2	Q	compagnia : amore : cortesia : onore : segnoria : migliore
Ca 13	Q	core : dormia : mia : Amore : valore : via : segnoria : dolore
VN 21	Q	core : dormia : Amore : conoscia : onore : ridia : segnore : venia
VN 24	p	Amore : segnoria : pria : core : valore : via : mia : smore
VN 30	Q	mia : Amore : valore : facia : sentia : core : fore : partia
DR 66	Q	mia : more : Amore : via : signoria : valore : Signore : sia
DR 86	Q	mia : amore : valore : compagnia : leggiadria : onore : signore : signoria
Lp 5	R1	core : disia : mia : Amore
Lp 5	R2	Amore : cortesia : mia : servidore
Ci 14	Q	mia : core : amore : signoria : cortesia : fore : sia.

Come si voleva dimostrare: solo all'interno di uno spazio dotato di memoria, autoriflessivo e organizzato, solo nella VN, accade che il ritorno della suddetta sequenza non sia un caso, ma rimandi a un extratesto, sia quindi euristicamente interessante. Non accade nel Dante estravagante delle *Rime*, non in Cino, e Cavalcanti non ha niente in comune con Guittone. Per le stesse ragioni, delle tre di VN due saranno da preferire – VN 21 e 24: perché vicinissime, perché dentro uno spazio ulteriormente selezionato e connotato quale la sezione della *loda*. Nessuna discussione se è poi proprio Dante in persona a segnalarci nero su bianco la programmatica dialogicità di VN 21, la sua natura relazionale: «propuosi di scrivere per rima a lo mio primo amico» (salvo poi il *dire e non dire* insito in ogni dichiarazione d'autore: perché sarà VN 24 e non 21 il più coinvolto con Cavalcanti).[25] Con questo bagaglio di informazioni si può partire per verifiche più ampie, profonde e più stringenti, per arrivare magari a dimostrare che i due testi danteschi sono appunto una implicita e

25. Ma per le relazioni tra VN 21 e il testo cavalcantiano cfr. Pulsoni 1993.

coperta risposta per le rime al Cavalcanti autore di due sonetti con sequenza ORE-IA nella fronte.

Tra i quattro testi candidati superano la prova dei rimanti *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Cavalcanti e i due di Dante: *Io mi senti' svegliar dentro a lo core* (VN 21) e *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore* (VN 24). I tre fanno perno su *core*, *amore* e *segnore-segnoria*; a loro volta il testo cavalcantiano e il 21 di Dante hanno in comune i primi due rimanti *core* e *dormia*[26] in posizione isometrica; ma soprattutto la cobla dantesca condivide con il modello ben 6 o 7 rimanti su 8. Oltre i tre suddetti si registrano *mia via valore* e, settimo, *smore* – direi molto vicino al *dolore* del testo modello e dei tanti *more* in rima nel 'secondo' Guido.[27]

Il testo di Cavalcanti descrive in classico 'stile doloroso' una situazione di innamoramento: irruzione di Amore, guerriero fortissimo e spietato, nel campo fisico e psichico dell'amante, battaglia dall'esito scontato, fuga e/o morte degli spiriti, signoria incontrastata di Amore:

> Voi che per li occhi mi passaste 'l core
> e destaste la mente che dormia,
> guardate a l'angosciosa vita mia,
> che sospirando la distrugge Amore.
> E' vèn tagliando di sì gran valore,
> che' deboletti spirti van via:
> riman figura sol en segnoria
> e voce alquanta, che parla dolore.
> Questa vertù d'amor che m'ha disfatto
> da' vostr'occhi gentil' presta si mosse:
> un dardo mi gittò dentro dal fianco.
> Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
> che l'anima tremando si riscosse
> veggendo morto 'l cor nel lato manco.

Analogamente in Dante: «consueta rappresentazione dell'amore tormentoso», «la fuga degli spiriti» che «appare come scadenza prestabilita, fatale»...:

26. Cfr. De Robertis 1986, 46-47.
27. Cfr. Baldelli, *Rima*, 934: «si pensi appunto alla frequenza di *more* in rima in Cavalcanti».

Però quando [Amore] mi tolle sì 'l valore,
che li spiriti par che fuggan via,

salvo poi «il sentirla come dolcezza», salvo poi l'aggiunta, fondamentale, del lieto fine, della resurrezione che segue la morte, salvo poi la diversa e anzi opposta «intepretazione ottimistica»[28] alla luce del nuovissimo dolce stile di lode:

allor sente la frale anima mia
tanta dolcezza, che 'l viso ne smore,
   poi prende Amore in me tanta vertute,
che fa li miei spiriti gir parlando
ed escon for chiamando
la donna mia, per darmi più salute.

(E si badi che gli spiriti rinfrancati che se ne vanno «parlando» e «chiamando la donna» sono l'antifrasi euforica della voce che «parla dolore» al verso 8 del testo cavalcantiano). Del resto è già nel primo piede-sommario che il dritto e il rovescio del sentimento amoroso vengono collocati con ordine nella storia del 'libro':

Sì lungamente m'ha tenuto Amore
E costumato a la sua signoria,
che sì com'elli m'era forte IN PRIA,
così mi sta soave ORA *nel core.*

L'amore *soave* di oggi e quello *forte*, ingestibile e *bouleversant*, di un passato cavalcantiano: anche la scelta di *forte* non è causale, è una parola ossessiva proprio in Cavalcanti, e iconica in generale di un amore dalla cui forza «segue spesso morte»,[29] nemico distruttivo e letale, quasi più fisico che spirituale.[30] Dante dunque cita il suo primo amico per citarlo in giu-

28. Per tutte le citazioni De Robertis 1973, 189.
29. È quindi inevitabile che il lemma, se in orlo di verso, rimi quasi sempre con *morte*.
30. Cfr ad esempio Guittone 4,1-4 «Deo!, che non posso or disamar sì forte / como fort'amo voi, donna orgogliosa! / Che poi che per amare m'odiate a morte, / per disamar mi sereste amorosa»; 7,9-11 «c'usando cortesia pò l'om dar morte; / e render vita assai villanamente: / or siate donque me nemica forte»; 47,1 «Ai! come m'è crudel, forte e noiosa»; o il Guittone delle canzoni (Egidi 1940): 7,5 «tant'è forte e angosciosa» e vv. 42-46: «ed amo solo lei, che m'odia a morte: / dolor più ch'altro forte, / e tormento crudele ed angoscioso, / e spiacer sì noioso, / che per mi spiaccia lo corpo e lo core», dove per due volte

dizio, per condannarlo con le sue stesse parole, con le sue stesse parole rima, con le sue stesse rime. Anche nell'altro testo con fronte in ORE-IA – quello esplicitamente indirizzato a Cavalcanti, così vicino nei primi due versi ai primi due del testo cavalcantiano –, anche qui amore ride ed è allegro, tanto che il soggetto stenta a riconoscerlo (v. 4 «allegro sì, ch'appena il conoscia») abituato com'è a ben altra figura d'Amore: a quello che «fere» o «ancide» o «pinge di fore» gli «spiriti paurosi» di *Con l'altre donne mia vista gabbate*; a quello di *Ciò che m'incontra ne la mente more* dove la parola *morte* e suoi corradicali compaiono ben sette volte; o a quello che «spesse volte» e improvvisamente lo assaliva «sì *forte*» che in lui, in Dante, «non rimanea altro di vita», come si legge nella *razo* dell'estremamente cavalcantiano *Spesse fiate vegnomi alla mente*, dove anche ritrovo la parola *smorto* di *Sì lungiamente* e dove è identica la situazione descritta ma mancante della parte di resurrezione, dove la vista di madonna non salva, anzi: «tale veduta non solamente non mi difendea, ma finalmente disconfiggea la mia poca vita». Alla fine di tale terna di sonetti, la prosa del capitolo 17 comincerà a segnare quel distacco poi ratificato nell'identico formale dei due testi analizzati sin qui: «Poi che dissi questi tre sonetti, ne li quali parlai a questa donna però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato [...] a me convenne ripigliare matera nuova e più nobile che la passata».

7. Si diceva prima che l'onnipotenza, data l'onnipresenza, delle tre classi vRv vTv e NX non concede che pochissime alternative e possibilità combinatorie al poeta del Duecento. È un problema suo ma anche nostro, perché in tale situazione diventa assai arduo stabilire quanto un evento artificioso legato alla rima sia effettivamente artificioso, sia frutto di volontà stilistica o di necessità. Quando la classe in vibrante è un quarto del totale come in Guittone o nella VN, e per fare un sonetto ci vogliono 4 o 5 rime, una fronte con rima A e B ugualmente in vibrante pura

il lemma è indissolubile con il tema dell'*angoscia* proprio come in Cavalcanti; Dante da Maiano 23,5-6 «Forte s'adasta ver' la mia mispresa / Amor, che sempre vòl ver' me pugnare»; Guinizzelli 1,11-20: «Di sì forte valor lo colpo venne / che gli occhi no 'l ritenner di neente, / ma passò dentr'al cor, che lo sostenne / e sentési plagato duramente; / e poi li rendé pace / sì come troppo agravata cosa, / che more in letto e giace: / ella non mette cura di neente, / ma vassen disdegnosa, / ché si vede alta, bella e avenente». E così via.

sarà proprio un fatto così eccezionale? e l'annesso fenomeno allitterativo prodotto: volontà d'autore o «fenomeno stocastico»?[31] Inoltre: la personalità, tutta da dimostrare, del fenomeno in questione può essere tale da selezionare e caratterizzare un sottocodice?

Scrive Giunta – sulla scorta di Antonelli – che è possibile «immaginare che contenuti o generi particolari trascinino con sé soluzioni rimiche che si cristallizzano in, per così dire, quasi-costanti».[32] Più che giusto e sicuro se si pensa «alle doppie zeta in rima che collegano anche a grande distanza di tempo e certo non accidentalmente» testi di *vituperium*,[33] considerata l'eccezionalità di rime siffatte; meno giusto o più difficile da verificare se si pensa a fatti formali che vedono come protagonista una normalissima /r/. Così ancora Giunta, pur con molta prudenza: «quella allitterazione [tra rime in /r/] sembra riscuotere un certo successo anche all'interno di una sottofamiglia di testi non erotici: parte per ragioni di, diciamo, impatto fonico (la consonanza aumenta la perentorietà del dettato rendendolo più facilmente memorabile e citabile), parte – ed è questo secondo elemento che interessa – per una sorta di memoria del codice rimico. [...] L'artificio formale – ripeto ben diffuso in tutta la sonetteria duecentesca – sembra aderire con particolare frequenza ai testi di contenuto gnomico».[34] Ovviamente è impossibile negare che i testi indicati da Giunta non siano di contenuto gnomico e non abbiano, nella fronte o nella sirma, rime allitteranti sulla vibrante, ma è lecito in casi come questo dubitare dell'economicità del metodo, chiedersi se valga la pena partire da rime allitteranti sulla /r/ per arrivare a testi di contenuto gnomico, se non ci siano strade più brevi e sicure: perché, solo per cominciare, nessuno dei testi inclusi negli elenchi di sequenza vRv-vRv sopra riportati è di contenuto gnomico.

Analogamente si può discutere sulla funzione connettiva intratestuale svolta da certe omofonie – rime o altro di fonico. Soprattutto si può semplicemente dire questo: che la sola omofonia – consonanza, assonanza – tra elementi di fine fronte e inizio sirma di un sonetto (soprattutto) duecentesco, cioè non prodotta dalla ripresa ravvicinata di una parola, e in

31. Contini 1998, 70.
32. Giunta 1998, 80.
33. Giunta 1998, 80.
34. Giunta 1998, 80-81.

condizioni di rime facili e frequenti (le solite VRV, VTV, NT O NZ) non può fregiarsi del titolo di connettore vero e proprio, metricamente rilevante. Ho i miei dubbi ad esempio che in *A ciascun'alma presa* la somiglianza della rima ENDO della sirma con la rima ENTE della fronte obbedisca alla volontà di Dante di «colmare lo stacco costituzionalmente inerente al 'diesis' fra ottava e sestina».[35] Sono troppe le rime così in circolazione; troppo poca è in fondo la somiglianza e troppa è la distanza (vv. 7 e 9); troppo pertinenti in confronto l'antitesi a contatto «*...orrore. / Allegro...*»[36] o l'iterazione di *Amor* da estendere a ... > «M'apparve *Amor*»-«MI sembrava *Amor*». Così in *Piangete amanti* basta a «legar*e* il dettato al di là della pausa logica»[37] la connessione in rima *onore-orranza*, mentre superflua e poco distintiva, insignificante, è la consonanza tra ERA nelle terzine e ORE-ARE nella fronte. Così sarà più che sufficiente e lampante la famosa anadiplosi «*mostrare. // Mostrasi*», molto meno «notare la successione delle rime –are / -ira /-ore tra la fronte e la sirima».[38] Eccetera.

8. Come si è già detto più volte le cose cambiano, si rovesciano, tra il Dante prima petroso e poi comico e Petrarca. Si è ben visto: aumenta a dismisura il campionario rimico, si ridimensiona drasticamente il monopolio delle solite classi. C'è più scelta, insomma: al regime della inevitabile ripetizione subentra quello della *varietas*. Legittimo quindi, anzi, un atto dovuto, di fronte ad eventuali ritorni di certe rime e, meglio, di certe combinazioni volervi scorgere qualcosa di più che un caso, ma un'effettiva intenzione, una funzione in qualche modo connotata. Si è già pertanto, da una parte, constatato come quasi sparisca nei nuovi testi danteschi, in Petrarca e nel Trecento in genere, quell'ORE-ENTE così abituale, e dall'altra, come il suo minimo di presenze sia caricabile di significato, possa corrispondere ad un uso riflesso.

35. Secondo la definizione di Menichetti 1975, 4. Cfr. al contrario Cecere 1994, 89: «In *A ciascun'alma presa e gentil core* sono evidenti certe riprese rimiche tra la fronte e la sirima [...] La ripresa rimica appare evidente tra la seconda quartina e la prima terzina [...] dove sono da notare le rime dominate da nasale + dentale (*nt* – *nd*) in *subitamente* e *tenendo*».

36. Cfr. De Robertis 1973, 42 e Cecere 1994, 89.

37. Cecere 1994, 90.

38. Cecere 1994, 91-92.

Ma ecco un'altra dimostrazione minima: chiusa l'epoca in cui le rime in nasale implicata (NT e NZ quasi sempre) rappresentavano un ineliminabile brusio di fondo, le stesse dimostrano in certi casi di essere rilette e riusate come isotopie di dolcezza, tesaurizzando e semantizzando la loro intrinseca natura sonora *dolata*, riaccendendo dunque quanto l'uso e l'abuso del secolo scorso aveva sostanzialmente spento, e mettendo a sistema quanto Dante fa nel sonetto *Com più vi fere Amor* (*Rime* 62), nel quale ad una fronte con rime «aspre, e dunque allusive della tesi feroce d'Amore» oppone una sirma in tutti i sensi «sei volte più dolce», con rime in nasale implicata e in vibrante pura:[39]

> Com più vi fere Amor co' suoi vincastri,
> più li vi fate in ubidirlo presto,
> ch'altro consiglio, ben lo vi protesto,
> non vi si può già dar: chi vuol, l'incastri.
> Poi, quando fie stagion, coi dolci impiastri
> farà stornarvi ogni tormento agresto,
> ché 'l mal d'Amor non è pesante il sesto
> ver' ch'è dolce lo ben. Dunque ormai lastri
> vostro cor lo cammin per seguitare
> lo suo sommo poder, se v'ha sì punto
> come dimostra 'l vostro buon trovare;
> e non vi disvïate da lui punto,
> ch'elli sol può tutt'allegrezza dare
> e' suoi serventi meritare a punto.

Così fa Petrarca in RVF 110:

> Persequendomi Amor al luogo usato,
> ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra,
> che si provede, e i passi intorno serra,
> de' miei antichi pensier' mi stava armato.
> Volsimi, et vidi un'ombra che da lato
> stampava il sole, et riconobbi in terra
> quella che, se 'l giudicio non erra,
> era più degna d'immortale stato.
> I' dicea fra mio cor: Perché pav*enti*?
> Ma non fu prima dentro 'l penser gi*unto*

39. Contini 1946, 340.

che i raggi, ov'io mi struggo, eran pres*enti*
  Come col balenar tona in un p*unto*,
così fu' io de' begli occhi luc*enti*
et d'un dolce saluto inseme aggi*unto*.[40]

Nel quale alle quartine di guerra armi paura, si oppongono le terzine di rassicurazione culminanti nel «dolce saluto» dell'explicit. Ma su queste e altre dinamiche di *dispositio* rimica torneremo più avanti.

Per un esempio forte di riuso, più esteso e nello stesso tempo più circostanziato, si guardi con attenzione alla gestione delle rime vocaliche in vibrante, cioè proprio al caso più eclatante di mutamento di tendenza tra Due e Trecento. I casi di sequenza vRv- vRv – escludendo canzoni e sestine – sono (spero) esattamente: 12 in Guittone (di Leonardi), 11 in Cavalcanti, 4 nella VN, 9 in Cino e 8 in Petrarca. Ognuno proietti questi dati assoluti nel numero assoluto dei versi. Ma anche ragionando sul totale relativo dei testi che contengano almeno una serie rimica vocalica in vibrante, quelli con sequenza (quindi con fronti o sirme o altro allitteranti) costituiscono il 29% in Cavalcanti, quasi il 17 nella VN, appena il 6,5 nei *Fragmenta*.

Ma in Petrarca a tale minimo di frequenza corrisponde un massimo diciamo di allusività quell'allusività, che quasi mai si è riscontrata nei casi duecenteschi. Può già essere indicativo sapere che nelle canzoni su sette casi di coabitazione nella stessa stanza di due rime vocaliche in vibrante

40. È anche questo un caso che conferma come solo a questo punto l'identità di rima e/o di sequenza abbia valore congiuntivo, sia un promettente segnale intertestuale. La sequenza in questione può costituire infatti un altro segnale tra i tanti della presenza di Dante in questo *fragmentum* (per cui cfr. Santagata 1996, 515-16). La stessa si ritrova precisamente in *Par.* 17,16-19, ma sono anche altri, lì vicino, i punti di possibile contatto, ad esempio: 1) RVF 110,2-4 «ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra, / che si provede, e i passi intorno serra, / de' miei antichi pensier' mi stava armato» mi sembra vicino a Dante v. 24 «... avvegna ch'io mi senta / ben tetragono ai colpi di ventura; / per che la voglia mia saria contenta / d'intender qual fortuna mi s'appressa: / ché saetta previsa vien più lenta»; 2) RVF 110,6 «stampava» da cfr. con Dante v. 9 «la interna *stampa*»; 3) il *passo* della similitudine e il suo tema particolare – una sorta di legge fisica della contemporaneità –: RVF 10-14 «Ma non fu prima dentro il penser giunto / che i raggi, ov'io mi struggo, eran presenti. / Come col balenar tona in un punto, / così fu' io de' begli occhi lucenti / et d'un dolce saluto inseme aggiunto», e Dante vv. 14-18 «che, come veggion le terrestri menti / non capere in trïangol due ottusi / così vedi le cose contingenti / anzi che sieno in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti».

solo in uno non viene cercato il contatto, e si tratta della canzone 135, tra le più caratterizzate da «tratti metrici arcaicizzanti»[41] e duecenteschi, giusta anche la contiguità con l'altrettanto arcaica e 'medievale' terna di sonetti 132-34. Qui, nella terza strofa, le rime IRI e ERA sono a ben sei versi di distanza, tra la fronte e l'estrema parte della sirma. Ma negli altri sei la sequenza vRv-vRv diventa uno spazio di eccezionale *reductio* fonica con spiccati risvolti paronomastici. In RVF 37, tra i versi 104 e 110, tre rime in vibrante pura e implicata – ERI-ORA-ERMA – ritagliano un segmento ad alta concentrazione, al limite del cortocircuito per la prevalenza del fulmineo settenario e per i continui scontri-incontri di suoni simili (in vibrante e altro) tra l'orizzontale e la verticale:

mi celan questi luoghi alpestri et feri;
et non so s'io mi speri
vederla anzi ch'io mora:
però ad ora ad ora
s'erge la speme, et poi non sa star ferma,
ma ricadendo afferma
di mai non veder lei che 'l ciel honora.

Si notino appunto due notevoli piste foniche, che pure non esauriscono tutta la complessità del testo: 1) «alPEStRI et fERI /... SPERI [+ «speme»] / vedERla [+ «veder»]... mORA: / PERò ad ORA ad ORA / S'ERge ... non Sa STaR FERma, / ma Ricadendo AFFERma...»; 2) «ferMA / MA ... afferMA / di MAi...». Oltre a quanto nominato, sono convinto che diano man forte alla realizzazione di un 'tutto agglutinato', da una parte, il rapporto inclusivo che lega i rimanti della stessa serie – *mora* : *ora* : *honora* e *ferma* : *afferma* –, dall'altra quello allitterante e quasi paronomastico tra rimanti in genere e quindi anche di serie diverse come *feri* : *ferma*. In entrambi i settori Petrarca spicca – assieme al Dante comico – su tutti gli autori qui schedati: nelle inclusive,[42] come nell'altro procedimento artificioso, per la verità più difficile da quantificare con esat-

41. Santagata 1996, 656.

42. La media di inclusive nelle canzoni dei *Fragmenta* è pari al 13,93%, molto vicina dunque alle cifre della *Commedia* (15), ma assai lontana da quelle della tradizione: Guinizzelli (3,5); Cavalcanti (2,66); VN (8,5); Cino (10,19). I calcoli effettuati sui sonetti da Pelosi c.s. confermano questa tendenza.

tezza. Ho tuttavia l'impressione che difficilmente prima di Petrarca si potranno trovare casi così allitteranti come i seguenti, che ho scelto sfogliando i primi cinquanta *fragmenta*:

3,1-4	scoloraro : rai
4, 7-8	Piero : parte
9,3-4	corna : colore
14,10-12	virtute : venute : vicine
15,12-14	rimembra : amanti : humane
17,12-14	chiavi : voi : svelle
19,4-10	sera : spera : splende [...] : schera [...] : schermi
23,1-3	etade : herba : crebbe
23,21-23	assalto : passati : aspetto
23,111-12	giorno : raggio
23,128-31	specchia : pavente : ripente : s'apparecchia
28,43-45	degno : donne : disdegno
28,93-96	marina : mariti [...] : Salamina
32,1-8	extremo : breve [...] : andremo : greve : fresca neve : avremo
33,12-13	pria : perde
34,1-4	bel desio : onde : bionde : oblio
39,4-11	salto [...] : s'erga : disperga : smalto : volsi : strugge : scusa indegno
40,1-8	stroppio : ordisco : visco : accoppio : doppio : prisco : ardisco : scoppio : opra
41,9-10	Marte : armato
42,11-14	prato : parte : inamorato : sparte
43,1-4	nove : sovrano : invano : commove
44,9-13	discolora : accorti : tira : morti : anchora
48,1-6	si spense : per pioggia : simil poggia : accense : dispense : s'appoggia;

o alla spicciolata e per individui notevoli: 57, 8-9 *Tigre* : *triegua*; 63, 9-10 *verga* : *grave*; 70, 18-19 *amanti* : *mentire*; 73, 6-8 *contempre* : *cor si tempre* : *com'io temo*; 78, 9-10 *co llei* : *acolte*; 86, 1-2 *fenestra* : *strali*; 101, 1-2 *prede* : *perdona*; 112, 9-10 *s'assise* : *passo*; 151, 9-11 *veggo* : *vela* : *vivo*; 160, 11-12 *cespo* : *acerba*, e così via.

Tornando ad elencare i casi di sequenza vRv-vRv, un altro esempio significativo si ritrova nel congedo di RVF 119 con tutto quel sistema già notato di dispositivi compattanti: rimalmezzo, settenario, rime inclusive,

allitterazioni e così via:

> Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura,
> di': - Non ò cura, perché tosto spero
> ch'altro messaggio il vero
> farà in più chiara... (vv. 106-109).

In RVF 129, 20-24 la sequenza ARO-ORE rivisita una figura etimologica tradizionale:

> et a pena vorrei
> cangiar questo mio viver *dolce amaro*,
> ch'i' dico: *Forse* anchor ti serva *Amore*
> ad un tempo migliore;
> forse a te stesso vile, altrui se' caro,

dissimulando – e ravvivando, drammatizzando – nella struttura verticale quanto la tradizione esaurisce nell'orizzontale di un sintagma cristallizzato spesso di clausola.[43] La sequenza rimica della 129 si ripete sostanzialmente invariata – ORE-ARA – nelle quartine di RVF 344, e anche qui ritroviamo la paronomasia:

> Fu *forse* un tempo *dolce* cosa *amore*,
> non perch'i' sappia il quando: or è sì *amara*,

e ritroviamo un *dolce* a chiudere la triangolazione, e ancora un *forse*, il quale, dopo aver gettato l'ombra del dubbio – RVF 129, 22 – su un futuro di felicità, lo insinua pure retrospettivamente. Ecco dunque: è bastato ritrovare una sequenza che si è ritrovato molto di più. Qui ormai la rima è tendenzialmente vischiosa, è incentivo alla memoria o sua perfezionatrice, e per memoria intendo quella di un altro in Petrarca o di Petrarca in Petrarca.[44]

43. Cfr. Guittone 14,15; Rustico Filippi 42,10; Guinizzelli 2,26. Il referente più vicino è il Dante di *Io sento sì d'Amor la gran possanza* dove la coppia baciata *splendore-amore* ai versi 15-6 si rapporta al rimante *amaro* di 19 (e sullo stesso verso un *dolce*).

44. Il proverbiale bisticcio ritorna nel *Triumphus Cupidinis* I,76-7 - «Questi è colui che 'l mondo chiama Amore: amaro, come vedi, e vedrai meglio» - in forma solo apparentemente diversa visto che il meccanismo profondo è sempre una *dissimulazione*, come dice bene Pacca, in Pacca-Paolino 1996, 71, che rimanda tra l'altro proprio a RVF 344: «Il bisticcio fra "Amore" e "amaro", appena dissimulato dalla disposizione dei termini in due vv. adiacenti...».

Una declinazione particolare di questo tipo di sequenza – il tipo ORO-vRv – sembra qualificarsi come figurante formale del figurato Laura, come *senhal* del suo nome e della sua preziosità. Il punto più alto è senz'altro la fronte di RVF 291:[45]

> Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
> co la fronte di rose et co' crin d'oro,
> Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
> et dico sospirando: Ivi è Laura ora.
> O felice Titon, tu sai ben l'ora
> da ricovrare il tuo caro tesoro:
> ma io che debbo far del dolce alloro?
> che se 'l vo riveder, conven ch'io mora.[46]

La *reductio* fonica – nella verticale ma anche nell'orizzontale del testo – è il correlativo della *reductio* del reale *ad unam*, a Laura: come la rima ORA è uguale a ORO, così «l'Aurora» è uguale a «Laura», e così l'«oro», «l'ora», il «cARO tesORO», l'«alloro» e persino la morte («mora»). L'amore assoluto qui detta il suo comandamento: il tutto è incluso in Laura e Laura è inclusa nel tutto, e non per niente tutte le rime sono rime inclusive e, almeno tre, identiche e/o equivoche. Materia analoga e analogo trattamento si rivedono nella seconda strofa della canzone 325:

> MURI eran d'alab<u>astro</u>, e 'l tetto D'ORO,
> D'avORio uscio, et fen<u>estRe</u> di zaffIRO,
> onde 'l pRimo sospIRO
> mi giunse al cOR, et giugneRà l'extremo:
> inde i messi d'AmOR aRmati uscIRO
> di saette et di fOcO, Ond'io di lORO,
> cOROnati d'allORO,
> pUR come Or fusse, Ripensando tremo.
> D'un bel diamante... (vv. 16-24).

Sono in comune 1) il rimema ORO e due suoi rimanti come *alloro* e *oro* (tutto molto prezioso: alabastro, avorio, zaffiro, diamante); 2) ovvia-

45. Cfr. Santagata 1996, 1142.

46. La riduzione dei rimemi sulla vibrante prosegue anche con la rima C (URI). Nella dispersa LXXVII, *Io son sì vago della bella Aurora*, più volte appaiata al *fragmentum* in questione, tutte le rime sono in vibrante (ORA-ORO-IRA-ERA). Cfr. Pulsoni 1998, 115-21.

mente la sequenza vRv-vRv e 3) l'omofonia che detta l'*ordo verborum*, cfr. il chiasmo a cavallo dei vv. 1 e 2 funzionale appunto al cortocircuito fonico. La parola rima *zaffiro*, unico caso in Petrarca, è un lemma-segnale che ci guida per l'ennesima volta e infallibilmente in direzione della *Commedia*, dove è in rima per due volte. E in *Par.* 23, 97-102 è parte, come in Petrarca, di una sequenza rimica allitterante e, come in Petrarca, figurante di una donna in cielo:

Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tIRA,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lIRA
onde si coronava il bel zaffIRO
del quale il ciel più chiARO s'inzaffIRA.

Vicinissima in questo caso molto particolare, la *Commedia* è in generale comunque sempre vicina, strutturalmente, al macrotesto petrarchesco. Si è appunto visto quante sono le sequenze in vibrante prima dei *Fragmenta*, ma solo quelle dantesche ne costituiscono il precedente più diretto e paradigmatico. Si faccia la prova considerando Dante, Petrarca e Cino, e scelgo Cino perché se risulterà poco significativo questo proverbiale «precursore», figuriamoci Guittone o Cavalcanti e gli altri. Dall'analisi degli 8 casi[47] di sequenza in Cino emerge un forte tenore categoriale delle rime coinvolte (in 4 casi le rime sono proprio tutte categoriali), e non si riscontrano quei meccanismi supplementari di *reductio* e/o di assimilazione tra rimanti già rilevati in Petrarca. Ad essere generosi, è appena degna di essere citata la fronte del sonetto 92, soprattutto i primi cinque versi: *D'amore-sguarDare-aCCOrDare-COre-serviDore*. Pienamente degne invece le terzine del sonetto *Voi che per simiglianza amate' cani*:

122, 9-14 FAllare [...] : SCUsARe : Scura : FAre : usura,

ma è un sonetto particolarmente fuori asse, di «tono scherzoso»,[48] «un tributo alla poesia borghese-conviviale»[49], potrebbe anzi essere virtual-

47. Nelle quartine di 6; 65; 92; nelle terzine di 17; 99 e 122; cfr. anche la ballata 22.

48. Marti 1969, 712.

49. Così Contini 1946, 337 a proposito di un altro sonetto di argomento canino, ovviamente il dantesco *Sonar bracchetti*.

mente un testo di corrispondenza visto l'attacco «Voi che...», e dunque non l'*usus* stilistico dell'autore ma del genere giustificherebbe tali preziosità soprattutto in rima, per cui cfr. la fronte anch'essa allitterante e per di più su inedite rime in nasale pura – ANI-ONO, la prima è hapax, la seconda non lo è in Cino ma sì quasi sempre negli altri.[50]

Infine, allontanano Cino da Petrarca e da Dante i risultati di altre due verifiche. 1) Nelle canzoni su 14 casi in cui due rime in vibrante vengono a trovarsi nella stessa stanza solo in cinque viene cercato e realizzato un contatto (ci si ricordi invece di Petrarca). 2) Prendendo poi i casi in cui due desinenze del tipo vRv si trovino nello stesso testo ma in partizioni diverse (quartine e terzine...) anche qui Cino non sfrutta in 12 casi su 13 l'unica occasione di contatto tra i versi 8 e 9 (in Petrarca invece 4 su 9 lo presentano, con la messa in gioco di ulteriori dinamiche fonico-retoriche.

E Dante? Perché si può dire che è lui – la sua *Commedia* – la 'fonte' petrarchesca più accreditata? Prima cosa perché, come si diceva, le sequenze in vibrante sono 19, per niente poche se si pensa al ridimensionamento delle rime vocaliche in /r/ nel poema; tanto più se tali presenze conoscono una collocazione nel macrotesto non proprio irrilevante a fini percettivi: si pensi all'incipit di *Paradiso* 10:

> Guardando nel suo Figlio con l'Amore
> che l'uno e l'altro etternalmente spira,
> lo primo e ineffabile Valore
> quanto per mente e per loco si gira
> ...,

o al celeberrimo quasi incipit – vv. 4-7 – del canto finale (!):

> tu se' colei che l'umana natura
> nobilitasti sì, che 'l suo fattore
> non disdegnò di farsi sua fattura.
> Nel ventre tuo si raccese Amore;

oppure si pensi che tali sequenze compaiono a volte in canti consecutivi, come in *Inferno* 4 e 5; *Purgatorio* 18, 19 e 20; 24 e 25; *Paradiso* 6 e 7 (con

50. Nessuna serie in Guittone; 1 in Guinizzelli; 1 in Cavalcanti; 7 nel Dante estravagante delle *Rime* e 1 in VN; 2 in Lapo Gianni; nessuna in Gianni Alfani; 1 in Frescobaldi; 5 in Cino.

due sequenze).[51] Seconda cosa, perché le rime usate non sono, tranne in un caso, categoriali; e soprattutto, terzo, perché si riscontrano come in Petrarca artificiosità spinte come figure etimologiche (appunto il *fattore-fattura* di *Paradiso* 33; il *zaffiro-s'inzaffira* citato), fenomeni di allitterazione tra i rimanti consecutivi in ben 10 casi su 19 del tipo *aScoltare-SoSpiri-TreMARe-MARTiri* (*Inf.* 4, 25ss.), *Calda cera-Colore-Ch'era* (*Inf.* 25, 61ss.), *Sicuro-Spira, Dura-Disire* (*Purg* 18, 28ss.), *Puro-sPira* (*Par.* 6, 87ss.), *Saliri-Sicuri* (*Purg.* 19, 76ss.), *Sicure-Sincero* (*Par.* 7, 129ss.), appunto da confrontare in negativo con Cino e in positivo con i molti casi petrarcheschi del tipo *oScuro-Sospiri* (171, 13-14, da cfr. direttamente con *ascoltare-sospiri* del Dante citato); *Pera-resPira* (179, 3-4, cfr. ancora Dante *Pura-sPira*); *amore-amara* e *Rischiara-Rara* (344, 1-2 e 6-7).

Da questo sfondo di relazioni Dante-Petrarca spicca un caso di più flagrante contatto, ennesima conferma di come sia solo ad un certo, e ormai noto, punto che una sequenza identica in due testi è per noi una specola attraverso cui scoprire ulteriori analogie. Mi riferisco alla sequenza ORE-IRI del quinto canto dell'*Inferno* ripresa con ordine invertito nelle terzine di un sonetto – RVF 12 – con numerosi e visibili agganci alla «situazione del canto di Francesca».[52] Uguale la sequenza, uguali i rimanti: Dante: *martiri* : *sospiri* : *disiri* > Petrarca: *martiri* : *desiri* : *sospiri*; Dante: *amore* : *dolore* : *dottore* > Petrarca: *Amore* : *l'ore* : *dolore*; in comune la stringa allitterante *disiri-dolore* > *desiri-dolore*. Su indicazione di De Robertis[53] (o pescando dalla lista A.1 e A.2 e A.3. delle pagine precedenti) potremmo anche ampliare il cerchio dei testi impaginati su IRI/A/E-ORE. E tra tutti preferiremmo senz'altro *Se mercé fosse amica a' miei disiri* di Cavalcanti, il quale ha in comune col testo petrarchesco soprattutto rimanti, incipit ipotetico, praticamente una seconda rima – ANNO/I – con relativo rimante chiave *danno/i*. E tuttavia il metodo di *dispositio* artificiosa dei rimanti in Petrarca ci farà credere che almeno su questo, e forse di più, è sempre Dante il modello, quello del canto V o quello del sonetto della VN *Lasso per forza di molti sospiri* – con le coppie ravvicinate *aMoRe-*

51. *Inf.* 4, 25ss.; 5, 118ss.; 9, 28ss.; 21, 28ss.; 25, 61ss.; *Purg.* 18, 28ss.; 19, 76ss.; 20, 112ss.; 24, 46ss.; 25, 104ss.; 31, 79ss.; *Par.* 6, 85ss.; 7, 127ss.; 7, 142ss.; 10, 1ss.; 14, 67ss.; 23, 100ss.; 28, 37ss.; 33, 4ss.

52. Santagata 1996, 57.

53. De Robertis 1986, 52.

MaRtiri e *Dolore-Desiri* esattamente come nel sonetto petrarchesco –, così vicino tra l'altro, per senso e per collocazione nel 'libro', alla scrittura del poema.

9. Battendo ancora tale strada, degli esiti fonici extraschematici, delle allitterazioni tra rimanti, dei fenomeni spiccatamente riduttivi, si legga per intero RVF 12:

> Se la mia vita da l'aspro tormento
> si può tanto schermire, et dagli affanni,
> ch'i' veggia per vertù degli ultimi anni,
> donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,
> e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
> et lassar le ghirlande e i verdi panni,
> e 'l viso scolorir, che ne' miei danni
> a · llamentar mi fa pauroso et lento:
> pur mi darà tanta baldanza Amore
> ch'i' vi discovrirò de' miei martiri
> qua' sono stati gli anni e i giorni et l'ore;
> et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
> non fia ch'almen non giunga al mio dolore
> alcun soccorso di tardi sospiri.

La fronte ha rime tutte in nasale, la sirma tutte in vibrante: tale contrapposizione fonica conferma e sottolinea la costruzione metrica – appunto fronte e sirma –, e quella sintattica – protasi e apodosi, più eventualmente un'ulteriore distinzione-contrapposizione insita nei due movimenti, tra il tono dimesso e lacrimevole di riflessione elegiaca della fronte-protasi[54] e lo scatto euforico, nonostante tutto, dell'apodosi già dall'incipit: «pur mi darà tanta baldanza Amore».

Il *fragmentum* è un caso particolare di quelle «connessioni supplementari [...] extraschematiche, in qualche modo comparabili alle armoniche di un suono» di cui parla Menichetti in un breve ma suggestivo articolo.[55] Tali connessioni – prosegue lo studioso – «possono anche talvolta essere

54. Per la predisposizione del suono nasale ad esserci in contesti lacrimevoli cfr. tra l'altro le osservazioni relative a RVF 35 di Lonardi 1979, 151-60 e Mengaldo 2001, 9-11.
55. Menichetti 1989, 874.

adibite a confermare e sottolineare la costruzione tematica di un testo nella sua interezza».[56] La compattezza sul versante fonico, su quello più flagrante e istituzionale della fine verso, può dunque assicurare di un dato movimento di testo l'identità a tutto tondo, vuoi semplicemente metrica, vuoi diegetica, vuoi di contenuto in generale. Ce ne eravamo già accorti a proposito del sonetto dantesco *Com più vi fere Amor* e di un suo corrispettivo petrarchesco (RVF 110), dove quartine e terzine così compatte e così diverse assecondavano il movimento antinomico della 'storia': ma in generale si può anche dire che tutto questo attua ciò che è in potenza nel DNA istituzionale di canzone e sonetto: la divisione, il dualismo fronte e sirma. Tutto questo, beninteso, non sarà da assolutizzare e schematizzare sempre, sarà vero «talvolta» come dice Menichetti, e sarà più vero, o più dimostrabile, in una situazione fonologica (relativa alla fine verso) poliedrica, più articolata e caratterizzata, meno indistinta, monotona e ripetitiva: ancora una volta più in o da Dante e Petrarca, meno nel Duecento.

Avvisando che la mia è una ricerca ancora in attesa di una schedatura più sistematica e approfondita, mi limito a dare di seguito alcuni esempi tratti dai *Fragmenta*, realizzazioni tra le più significative di una strategia che fa fede a quella generale tendenza alla *dicotomia* e alla *divaricazione*, elementi insostituibili del mondo concettuale e stilistico di Francesco Petrarca.[57] RVF 44:

Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sì pronte
a farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fattezze conte;
e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte,
pianse la ribellante sua famiglia,
et sopra 'l buon Saùl cangiò le ciglia,
ond'assai può dolersi il fiero monte.
Ma voi che mai pietà non diSCOlora,
et Ch'avete gli SCheRMi SeMPre aCCorti
contra l'aRCO d'Amor che 'ndarno tira,

56. Menichetti 1989, 874.

57. Cfr. naturalmente tutto Contini 1951, o luoghi di Contini 1943 come il seguente a p. 18: «Qui è vivo il "due" di Petrarca, lo spacco fra cielo e terra, come la divaricazione tra riso (gioco) e pianto: quel "due", opposizione o alternanza, di cui resta quasi l'impronta, fosse pur remota, nella struttura binaria della massima parte dei suoi versi». E

mi vedete STRaziare a mille morti:
né lagrima però discese anCHora
da' be' voSTR'occhi, ma disdegno et ira,

dove ad una fronte di esempi di 'spietati pietosi' si contrappone («Ma voi che mai pietà...») una sirma serrata dalle rime tutte in vibrante, libera o implicata, e con tutta una testura asperrima anche dentro il verso: qui, una Laura indefinitamente *sans merci*. RVF 358:

Non po' far Morte il dolce viso amaro,
ma 'l dolce viso dolce po' far Morte.
Che bisogn'a morir ben altre scorte?
Quella mi scorge ond'ogni ben imparo;
et Quei che del Suo sangue non fu avaro,
che col pe' ruppe le tartaree porte,
col Suo morir par che mi riconforte.
Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.
Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai;
et se non fusse, e' fu 'l tempo in quel punto
che madonna passò di questa vita.
D'allor innanzi un dì non vissi mai:
seco fui in via, et seco al fin son giunto,
et mia giornata ò co' suoi pie' fornita.

Qui la contrapposizione fonica tra quartine tutte sulla vibrante e le terzine (e anche dentro il verso: moltissime /r/ nella fronte, pochissime nella sirma) alimenta una opposizione articolata su più livelli. Nella fronte: molte *repetitiones* tra tutte quella su *morte-dolce-amaro* nella memorabile «antimetabole (sia pure imperfetta)»[58] dell'incipit, tono risentito, allocutivo; nella sirma: nessuna *repetitio* rilevata, tono di caldo invito («Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro»). E inoltre, da un punto di vista della scansione sintattica interna alle partizioni, se nelle quartine è riconoscibile uno schema 3+1, nelle terzine questo si inverte in 1+2. Segnalo poi, tra gli altri: RVF 85, con quartine armonizzate sulla vibrante (ORA-ORNO) e terzine sulla nasale (EME-INCI-AMO), e con sempre un

recentemente di movimento «non progressivo ma sostanzialmente antinomico» per la strofa di Petrarca, parla Praloran in uno studio di prossima pubblicazione. Qualche osservazione a riguardo anche in Afribo 2001, 345.

58. Soldani 1999, 141.

«Ma...» in incipit della prima terzina a esplicitare autorevolmente il conflitto tra il il *dire* della fronte – la dichiarazione d'amore eterno e assoluto – e il *fare* della sirma – la fatica di svolgere tale programma; RVF 269, con, da una parte, le quartine conguagliate in punta di verso sulla vibrante (AURO-ERO), conguaglio che prosegue su altre invarianti di tipo sintattico (1 «Rotta è», 3 «perduto ò», 5 «Tolto m'ài»), e; dall'altra, le terzine (ancora staccate da un «Ma» iniziale) connotate nel segno della nasale (dentro e fuori il verso) e della vocale tonica /i/. E qui è possibile che la forte *distinctio* fonica sostenga quella che si svolge sul piano della diegesi, una sorta di dualismo, direbbe Montale, tra lirica e commento, tra l'*occasione* delle quartine e la conseguente riflessione delle terzine.

Chiudo questa brevissima campionatura con un ultimo caso, nel quale la divisione tra fronte e sirma – tra una fronte e una sirma ipercaratterizzate e distinte fonicamente – non risponde ad una vera e propria contrapposizione ma semplicemente asseconda un diverso stoccaggio del contenuto, come in RVF 109:

Lasso, quante fïate Amor m'assale,
che fra la notte e 'l dì sono più di mille,
torno dov'arder vidi le faville
che 'l foco del mio cor fanno immortale.
Ivi m'acqueto; et son condotto a tale
ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le squille
le trovo nel pensier, tanto tranquille
che di null'altro mi rimembra o cale.
L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,
quasi un spirto gentil di paradiso
sempre in quell'aere par che mi conforte,
sì che 'l cor lasso altrove non respira,

dove le quartine in liquida parlano degli occhi di Laura – non per niente designati col loro figurante in doppia liquida – «le faville») –, e della bocca di Laura le terzine: un po' come il sonetto dantesco *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (VN 17), anch'esso orchestrato su due timbriche contrapposte (ORE-IRA//ILE-ENTE-IDE) correlate alla differenza di argomento: «la nobilissima parte dei suoi occhi» e «la nobilissima parte de la sua bocca».

10. Ho detto all'inizio che tanto prevedibile è la combinatoria di un poeta del Duecento, quanto imprevedibile quella di Dante che scrive la *Commedia* o di Petrarca. Negli ultimi due i rari ritorni di sequenza sono appunto le rare eccezioni – molto interessanti, molto *più* interessanti – che confermano una regola. E tuttavia, leggendo, schedando, confrontando, mi è parso possibile isolare alcune linee di tendenza, e una idea generale – una sintassi profonda – che guida la composizione della fine verso. È una sintassi unitaria e organica, che tende verso la forma chiusa, che privilegia sì escursioni ma entro la scala ridotta di classi di suoni ben determinati, di suoni fonologicamente, diciamo armonicamente, apparentati. È una legge relativa a tutto il testo, ma di tale legge la sede di rima è il luogo di massima e massimamente visibile applicazione. Ed è una legge certamente, e ovviamente, valevole per la forma poesia in quanto tale, ma occorrerà di nuovo ripetere che – da quanto si è visto – vale di più per o a partire da un certo Dante e Petrarca, molto meno per un poeta del Duecento.[59] Molti di più saranno i testi – o loro spezzoni significativi – impaginati su serie rimiche fortemente consonanti. Sulla nasale: ad esempio RVF 220, 1-8 (ENA-INE), o con modulazione labiale dentale RVF 8, 8-14 (EMO-ENA), o 207, 75-78 (EME-ENA).[60] Sulla labiovelare: RVF 166, 9-14 (OVE-IVA). Su conguagli basati anche sul tratto dell'intensità come in RVF 209, 1-8 (ESSO-OSSO; più ETTA nelle terzine); 219, 1-8 (ELLI-ALLI) o 266, 9-14 (ONNA-ANNI). Su altri giochi più complessi come l'alternanza di implicata e libera su base assonante RVF 9 (ORE-ORNA / OLGA-OLE).[61] O si pensi a RVF 185, con rime ridotte a soli due suoni che

59. Cfr. in generale Beccaria 1975 soprattutto i capitoli 2 e 3. In particolare per il livello delle rime cfr. Contini 1998, in part. 69-72 e Baldelli, *Rima*, 945-48.

60. Cfr. inoltre – anche con variazione labiale/dentale – RVF 9, 9-14; 85, 9-14; 74, 1-8; 97, 9-14; 238, 9-14; 37, 82-85; 127, 1-2 ss. (rime A e B); 135, 85-88. E poi tutti i numerosissimi casi di variazione sul tema di cui mi limito a indicare un esempio per sonetto e canzone, sempre per quanto riguarda il suono nasale: 1) scempia + geminata (255, 9-14 AMI-ANNO e rima B ANTI; 28, 36-45 AGNA-ONNE-ONA-EGNO e rima A ONTE); 2) scempia + implicata (108, 1-8 ENO-ANTE e rima D ORME; 23, 42-44 ONA-ONDE), 3) scempia + nesso palatale (173, 1-8 ENO-AGNA; 128, 104-108 EGNO-ENA); 4) geminata + geminata (266, 9-14 ONNA-ANNI-INSI; 53, 72-4 ONNA-ANNO); 5) implicata + implicata (35, 1-8 AMPI-ENTI e rima D EMPRE; RVF 70, 11-15 ANTI-EMPO).

61. E cfr. per questo artificio e sempre sul tratto liquido: RVF 105,56-57 (OLSE-OLE); 181,9-14 (OLTO-OLE); 361,9-14 (OLA-OLTA). La sequenza OLTO-ELO ritorna identica in 11,10-13 e 331,54-56.

alternatamente si succedono: sulla /m/ – UMA, EMBO – e sulla /l/ – ILE, ELA-OLA –, con l'aggiunta di ulteriori interferenze per cui la liquida si ritrova nel rimante in nasale (*aLLuma*, *Lembo*), e viceversa (*Monile*).

Con un patrimonio di possibilità rimiche eccezionale, tutti e due, Dante e Petrarca, si trovano così sollecitati, davanti al rischio centrifugo, a contorcere le sillabe, a lavorare la materia a fini centripeti, per testi decisamente coesi, impressivi, personalizzati, oggettuali. Non è facile quantificare, ma potrà forse servire come minima indicazione che in un calcolo, specifico ma rappresentativo, fatto su tutti i sonetti che contenessero almeno una rima in vibrante, è proprio Petrarca a preoccuparsi più di tutti di non lasciare irrelato quel suono:

	vRv irrelato		**su un totale di sonetti**
		%	
Guittone	28	51,85	54
Dante da Maiano	14	43,75	32
Stilnuovo	23	47,91	48
Cino	29	47,54	61
RVF	50	40,65	123

Questo significa che Petrarca più di tutti mostra la tendenza a distribuire un determinato patrimonio sonoro non in modo uniforme ma a macchie dense, così da creare testi – o serie di testi – *dominati* da quel suono. In altre parole, si troveranno più facilmente in un sonetto di Petrarca, che non in uno di Cino o Guittone, due serie rimiche consonanti vuoi a distanza, una nella fronte e una nella sirma, vuoi in sequenza, e vuoi *per immutationem* (il già ricordato vRv-vRv) o vuoi *per addictionem* (cioè VRV a contatto con: o VRXV, o VXRV, o VRRV), novità di spicco, quest'ultima, di Petrarca: solo 2 sequenze in Guittone (3,7%), ben 24 in Petrarca (19,51 contro, ricordo il 6,5 di VRV-VRV). Onestamente i dati sono inconfrontabili, visto che Guittone e in genere un poeta del Duecento non poteva farne di più, avendo a disposizione un misero 4,22% di rime in RX (e un 6 scarso lo Stilnuovo). Tuttavia si può ragionare anche solo su Petrarca il quale, potendo scegliere (su quasi un 10% di rime in vibrante pura e su un 12 in vibrante implicata), opta decisamente per il modulo *per addictionem*. E inoltre, a dimostrazione ulteriore,

Petrarca è uno che in 19 sonetti scrive fronti o sirme, o di più, impaginate su sequenze rimiche tutte in vibrante implicata, 11 in più di quelle in vibrante pura: con effetti di concentrazione assoluta come in RVF 304 con le rime ABC ERMI-ARSE-ARMO,[62] testo non a caso sempre citato dai suoi grandi lettori cinquenteschi, ammirato dal Bembo per la «meravigliosa gravità» della sua testura «di più consonanti ripiena»,[63] e per gli stessi motivi dal Tasso che lo appaia al Dante comico – in tempi in cui non era scontato né poco rischioso farlo.[64]

Per tali combinazioni ho parlato di novità petrarchesca, ma non è del tutto esatto. Petrarca poteva leggere qualche cosa in Cino, il quale – avendo più rime in vibrante implicata (8%) – ne ha oggettivamente di più di sequenze vRv-vRXv rispetto a un poeta del Duecento, pur continuando a preferire, da buon duecentesco, la sequenza tradizionale. Non è Cino ma ovviamente il Dante della *Commedia* a indicare la nuova via. Si pensi a certe sequenze del genere di

> *Inf.* 15, 67-70 ORBI-ERBA; 18, 115-18 ERCO-ORDO; 19, 130-33 ARCO-ERTO; 20, 88-91 ARTI-ORTE; 34, 10-13 ETRO-ERTE; o di *Purg.* 16, 43-46 ORTE-ARCO; 17, 16-19 ORGE-ORMA; 26, 64-73 ERGHI-URBA-UTA-ARCHE; 27, 79-82 ERVE-ERGA e 127-30 ERNO-ARTE; o di *Par.* 2, 91-94 ETRO-ARTI; 6, 76-79 ATRA-UBRO; 11, 55-61 ORTO-ERRA-ORTE; 14, 55-61 ERCHIA-ARNE-ORTI; 21, 70-76 ERVE-ERNA-ORTE; 22, 70-73 ARCA-ARTE; 32, 145-48 ETRI-ARTI,

eccetera eccetera.

Ancora Dante può aver contato come modello con «certe raffinate sequenze di parole terminanti con vocali identiche e consonanti ora geminate ora scempie»,[65] come scrive Trovato indicando il caso esemplare di RVF 302 con nelle quartine la sequenza ERA-ERRA (modulo tra l'altro iterato nella canzone 360, 27-30). E così si pensi, sempre limitandoci alle rime in vibrante, ad altri casi: RVF 53, 47-49 (URA-ERRA); 127, 8-12 (ORRO-IRI); 128, 11-13 (ERRA-ERO), appunto analoghi a quelli comici, tra cui il prolungato e complicato *Purg.* 15, 106-118 (IRA-ORTE-*ERRA-ORI*-

62. Oppure RVF 189 con le rime DE ARTE-ORTO (più la B ERNO) e il contiguo 190 con quattro rime su 5 in vibrante implicata e non (ERBA-ORO-ORNO-AZI-ARVE). Cfr. inoltre RVF 19; 34; 36; 40; 48; 79; 91; 116; 132; 144; 163; 211; 234; 285; 294; 335.

63. Dionisotti 1960, 168.

64. Tasso PE, 663.

65. Trovato 1979, 92.

ERE); o 16, 91-94 (ORE-ORRE), o 20, 145-48 (ERRA-ERE). E tuttavia il preciso incunabolo della straordinaria – ma non troppo – sequenza della fronte di RVF 302 è la fronte di un sonetto non di Dante, non di Cino o di altri monotoni 'amici', ma di Rustico Filippi – *Una bestiuola ho visto molto fera*,[66] con appunto ERA-ERRA e tre rimanti in comune con il testo petrarchesco. Questa coincidenza, certo, non sposta di un millimetro la posizione del Dante comico nei confronti dei *Fragmenta*, tuttavia suggerisce o conferma come il proverbiale, ma quanto discusso e discutibile «*jockey club*» petrarchesco non disdegni affatto soci magari meno nobili, ma con ottime credenziali di lingua fortemente autoriflessiva, connotata, espressiva e espressionistica. Da qualche parte spunti e materiale per il suo «sì vario stile», per la natura conflittuale e nevrotica della sua scrittura – giusta il conflitto tra errore e perfezione, tra Laura nemica e salvatrice eccetera –, da qualche parte Petrarca doveva pur trovarli: ecco allora continuamente e profondamente l'enciclopedia del Dante comico, ma anche Rustico, ma anche il petroso Monte Andrea, ma anche gli stilnovisti delle occasioni particolari di carteggi e tenzoni, e analogamente di questo passo. Si pensi poi che l'unico, nel Trecento, a stare alla pari di Petrarca in fatto di orchestrazioni artificiose in rima, è Niccolò de' Rossi, mentre risultano lontani autori come Beccari, Fazio, Saviozzo eccetera.

Quanto esposto in quest'ultima parte sulle strategie di *reductio* relative allo specifico del suono in vibrante, credo, e mi auguro, che possa trovare conferma anche quando in gioco sono altre classi sonore, così da abbracciare e illustrare a livello di sistema le modalità compositive petrarchesche (e dantesche). Per Petrarca infine mi piace pensare che la generale pratica riduttiva sul suono in rima, e non solo, riproduca e confermi da par suo il senso primo e ultimo del suo Canzoniere: *recolligere sparsa fragmenta*.[67]

66. Il numero 37 in Marrani 1999.

67. Se poi altri livelli, ma sempre metrici, cooperano in questo senso, ad esempio: la scelta sempre più totalizzante dello schema chiuso ABBA; il già notato crescere vertiginoso delle rime inclusive; la forte coesione – soprattutto nella fronte – data da una strutturazione sintattica molto complessa, fortemente ipotattica per cui cfr. soprattutto Tonelli 1999 in part. i capitoli 2 e 4, e Soldani c.s.

Riferimenti bibliografici

Afribo 2001 = A.A., *Sulla sintassi dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, SMI, I, pp. 337-50.
Afribo c.s. = A.A., *La rima del Canzoniere e la tradizione*, in *La metrica dei* Fragmenta, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore.
Antonelli 1992 = R.A., *«Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, in *Letteratura italiana. Opere,* I, Torino, Einaudi, pp. 379-472.
Antonelli 1998 = R.A., *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, «Critica del testo», I, 1, pp. 177-202.
Baldelli *Rima* = I.B., *Rima*, voce in ED.
Barbi-Maggini 1956 = D. Alighieri, *Rime della Vita Nuova e della giovinezza*, a cura di M.B. e F.M., Firenze, Le Monnier.
Barbi-Pernicone 1969 = D. Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M.B. e V.P., Firenze, Le Monnier.
Beccaria 1975 = G.L.B., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi Dante, Pascoli, D'Annunzio,* Torino Einaudi 1989.
Bettarini 1969 = Dante da Maiano, *Rime*, a cura di R.B., Firenze, Le Monnier.
Cecere 1994 = A.C., *La struttura del sonetto nella «Vita Nuova»*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di M. Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, pp. 87-100.
Contini 1943 = G.C., *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in Contini 1979, pp. 5-31.
Contini 1946 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G.C., in De Robertis e G.C. 1995, pp. 249-552.
Contini 1951 = G.C., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Contini 1979, pp. 169-92.
Contini 1958 = G.C., *Dante come personaggio-poeta della* Commedia, in Contini 1979, pp. 335-61.
Contini 1979 = G.C., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi.
Contini 1998 = G.C., *La forma di Dante: il primo canto della «Commedia»*, in Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, pp. 63-82.
De Robertis 1973 = Dante *Alighieri, Vita Nuova*, a cura di D.D.R., in D.R e Contini 1995, pp. 2-247.
De Robertis 1983 = D.D.R., *Petrarca petroso*, in Id., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-44.
De Robertis 1986 = Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D.D.R., Torino, Einaudi.
De Robertis e Contini 1995 = Dante Alighieri, *Opere minori*, I-1, *Vita nuova. Rime*, Milano Napoli, Ricciardi 1995.
Dionisotti 1960 = P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C.D., Torino, TEA 1993, pp. 5-309.

ED = *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1970-1978.
Egidi 1940 = *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F.E., Bari, Laterza.
Giunta 1998 = C.G., *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino.
Leonardi 1994 = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L.L, Torino, Einaudi.
Leonardi 1996 = L.L., *Pour une Grammaire de la Rime ou L'évolution d'un «homophonaire» automatique*, in *Metriques du moyen age et de la Renaissance*, a c. di D. Billy, Paris, L'Harmattan, pp. 317-29.
Lonardi 1979 = G.L., *Per un omaggio del Petrarca (R.v.Fr. XXXV)*, in *Medioevo e Rinascimento veneto, con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, Antenore, pp. 151-60.
Marrani 1999 = G.M., *I sonetti di Rustico Filippi*, SFI, LVII, pp. 33-199.
Marti 1969 = *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. M., Firenze, Le Monnier
Mengaldo 1978 = P.V.M., *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi.
Mengaldo 2001 = P.V.M., *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza.
Menichetti 1975 = A.M., *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», 9, pp. 1-30.
Menichetti 1989 = A.M., *Minima metrica (metrica e* dispositio; *dieresi)*, in Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea, 3 voll., Modena, Mucchi, I, pp. 873-88.
Minetti 1979 = Monte Andrea da Fiorenza, *Le Rime*, a cura di F.M., Firenze, Presso l'Accademia della Crusca
Pacca-Paolino 1996 = F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V.P. e L.P. Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori.
Pelosi c.s. = A.P., *Sincronia e diacronia della rima nel sonetto*, in *La metrica dei* Fragmenta, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore.
Praloran 1998 = M.P., *«Lingua di ferro e voce di bombarda». La rima nell'*Innamoramento de Orlando, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, 2 voll., a cura di T. Matarrese e G. Anceschi, Padova, Antenore, II, pp. 861-910.
Pulsoni 1993 = C.P., *«et imitationem non fugiet sed celabit». Per uno studio delle rime e delle serie rimiche nel Canzoniere di Petrarca*, SP, X, pp. 1-79.
Pulsoni 1998 = C.P., *La tecnica compositiva nei Rerum vulgarium fragmenta. Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto Libri.
Ruscelli *Del modo di comporre* = G.R., *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Fratelli Sessa 1559.
Santagata 1996 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M.S., Milano, Mondadori.

Soldani 1999 = A.S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella* Gerusalemme Liberata, Pisa, Pacini Fazzi.

Soldani c.s. = A.S., *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei* Fragmenta, a cura di M. Praloran, Padova, Antenore.

Tasso PE = T.T., *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano Napoli, Ricciardi 1959, pp. 487-729.

Tonelli 1999 = N.T., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei* Rerum vulgarium fragmenta, Firenze, Olschki.

Trovato 1979 = P.T., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Firenze, Olschki.

Sergio Bozzola

ASIMMETRIA E DEVIAZIONE NELLA PROSA LETTERARIA: IL ‘PRINCIPE’ E LA TRADIZIONE DELL’ANTICLASSICISMO CINQUE E SEICENTESCO

A voler delimitare, in una messa a fuoco netta sui fenomeni, il classicismo della prosa italiana, potremmo dire in prima approssimazione che le sue caratteristiche formali scaturiscono dalla combinazione strutturata di due artifici: la *ripetizione*, nelle due forme della simmetria e della specularità; la *dilatazione*: iperbato e interposizione frastica; e che questi due principi costruttivi, attivandosi oltre che nel dominio della frase semplice, anche in quello del periodo, devono essere compensati da un ordinamento sintattico accentuatamente gerarchizzato, e dall’impiego massiccio dei nessi. La prosa anticlassicistica tende invece a pretermettere i nessi, sollecitando così più intensamente l’inferenza del lettore, e preferisce strutture sintattiche progressive. A caratterizzare i due paradigmi troviamo insomma da una parte la *concinnitas*, dall’altra la *brevitas*,[1] cioè la tendenza al non detto (già fermamente condannata da Quintiliano, coerente al suo rigoroso ciceronianismo).[2] Dal punto di vista storico-culturale, questo classicismo coincide con l’opera oratoria della maturità di Cicerone (Norden 1986, 195 ss., su cui si tornerà in seguito), e per noi con il ciceronianismo, costruito attraverso Boccaccio, di Pietro Bembo.[3] Il quale, del

1. Cfr. ora Piotti 2001, 174 ss. su Malvezzi, specimine della *brevitas* e del tacitismo seicenteschi. Da cui qualche spunto per le osservazioni che precedono.

2. Cfr. Norden 1986, 293-94.

3. Nonostante la sintassi boccacciana sia esemplata principalmente su quella di Livio, da lui volgarizzato (su questi temi cfr. Schiaffini 1934, 192-93 e *passim*, Branca 1988, 46), e sca-

classicismo, presenta poi l'altro ingrediente, fondamentale sul piano della tradizione e dell'estetica della ricezione, e cioè l'intenzione deliberata di riportarsi ad un modello, sottratto alla sua diacronia, e proposto implicitamente come archetipo della prosa letteraria; e ponendo se stesso in questa stessa operazione come modello di prosa. L'istanza che soggiace ad una tale operazione è quella di una scrittura assoluta, svincolata dal contingente,[4] che cerca le proprie leggi al di fuori della storia, in funzione di una stabilità che è l'esatto contrario della compromissione civile e della coscienza storica del mutamento. In questo senso l'osservazione di Mazzacurati 1980, 34 circa l'opzione trecentesca del Bembo vale a caratterizzare il classicismo come categoria generale della storia delle forme: «La scelta di due esemplari del Trecento toscano non deve ingannare: non li seleziona uno sguardo puristico o arcaicizzante, che comunque li colga dentro i confini d'una identità temporale, ma uno sguardo categoriale che li astrae dal tempo e li nomina secondo una gerarchia di primati formali quasi del tutto sradicata da ogni acclimatazione storica». Questa coattiva *reductio ad unum* pertiene, oltre che allo stile, alla grammatica, e provoca pertanto un irrigidimento del codice, una sorta di chiusura selettiva del sistema linguistico (cfr. avanti, § 4.1 e ss.)

Su queste coordinate, invero ancora larghe e approssimative, è facile cominciare a dipanare la matassa dei prosatori che si discostavano dal modello bembiano: questo rifiuto si fissava in un insieme di atteggiamenti propriamente stilistici, che qui di seguito si esamineranno a partire dal *Principe* di Machiavelli. Fenomeni dunque di deliberata ricerca di asimmetria, che contravvengono ai principi fondanti della ciceroniana *concinnitas*, cioè all'istanza fondamentale di ogni formalismo, che è l'ottemperamento del bisogno archetipo del parallelismo e del ritorno; e non soddisfano le attese che nel lettore suscita la struttura della frase, sottraendo il suo seguito all'impostazione o al passo o ritmo impostato al suo inizio (quella che qui chiameremo *deviazione*).

turisca da un tirocinio retorico di stretta osservanza medievale (Branca 1998, 46 ss.). Cfr. Bembo, P. I xix 121-22: «Perché molto meglio e più lodevolmente avrebbono e prosato e verseggiato, e Seneca e Tranquillo e Lucano e Claudiano e tutti quegli scrittori, che dopo 'l secolo di Giulio Cesare e d'Augusto e dopo quella monda e felice età stati sono infino a noi, se essi nella guisa di que' loro antichi, di Virgilio dico e di Cicerone, scritto avessero».

4. La stessa biografia di Bembo, del resto, è in questo senso probante: cfr. Mazzacurati 1980, 2.

1. *Strutture coordinate asimmetriche*

In primo luogo va osservata la ricorrenza di soluzioni che paiono intenzionalmente lasciar cadere l'occasione del parallelismo: due o più elementi coordinati suggerirebbero la medesima risoluzione formale (e tale è l'attesa del lettore letterariamente educato), che lo scrivente tuttavia, per economia o per noncuranza, finisce per evitare.

1.1 Primo fenomeno: all'articolo è assicurato un dominio polinomico, esso può cioè estendere la propria funzione ai nomi successivi. Ciò che è notevole, è che il secondo non gli è numericamente compatibile, perché è plurale, o viceversa, il primo plurale il secondo singolare (cito sempre da Machiavelli, P. - v. bibliografia):

(1) VIII 57 Chi considerassi adunque *le azioni e vita* di costui;

(2) VII 50 che per sé stesso si sarebbe retto e non sarebbe più dependuto *da la fortuna e forze* di altri.

Nel caso che segue l'effetto dissonante viene dalla misura scorciata del *no* olofrastico, in luogo di un secondo predicativo semanticamente antitetico a *eccellenti*:

(3) XII 81 E' capitani mercenari o e' sono uomini eccellenti, *o no*.

Analoga sperequazione sintattica a

(4) III 14 Nelle colonie non si spende molto; e sanza sua spesa, *o poca*, ve le manda e tiene;

(5) VIII 57 Chi considerassi adunque le azioni e vita di costui, non vedrà cose, *o poche*, le quali possa attribuire alla fortuna.

L'estensione del dominio di un componente sintagmatico ad altro sintagma – esemplificata con (1) e (2) – si registra anche quando sono allineate due frasi dipendenti, e nella seconda è omesso l'ausiliare, nonostante il suo participio lo presupponga diverso da quello della prima. Il fenomeno è già segnalato da Lisio 1900, 85 n. a 2 – il passo riportato qui a (7) – «Tali accoppiamenti di *essere* ed *avere*, l'un de' quali sia sottinteso, si trovano spesso nel M., cui è cara ogni forma ellittica ed ogni rapida espressione»:

(6) XIX 126 trovando alcuno *essere vissuto* sempre egregiamente e *mostro* gran virtù d'animo: nondimeno aver perso lo imperio;

(7) XIII 91-2 Uno principe pertanto savio sempre *ha fuggito* queste armi e *voltosi* alle proprie: e ha voluto più tosto perdere con e' suoi che vincere con li altri;

(8) III 21 Non gli bastò *avere fatto* grande la Chiesa e *toltosi* gli amici: che per volere il regno di Napoli [...].

O, che è caso simile, quando sono allineate più frasi participiali, ma con l'intermissione, nella compagine dei transitivi, di un participio intransitivo, che viene così a frangere la linearità grammaticale della serie:

(9) III 22 Aveva dunque fatto Luigi questi cinque errori: *spenti* e' minori potenti; *accresciuto* in Italia potenza a uno potente; *messo* in quella uno forestiere potentissimo; *non venuto* ad abitarvi; *non vi messo* colonie.

Una simile deroga è del participio coordinato ad altro participio, l'uno concordato nel numero al soggetto, l'altro no:

(10) VI 33 Ma considerato Ciro e li altri che hanno *acquistato* o *fondati* regni, gli troverrete tutti mirabili;

(11) XVI 106-107 El re di Spagna presente, se fussi tenuto liberale, non arebbe né *fatto* né *vinte* tante imprese;

(12) XVII 108 nondimanco quella sua crudeltà aveva *racconcia* la Romagna, *unitola, ridottola* in pace e in fede.

Si riflette qui una situazione, appunto, grammaticalmente non ancora normata,[5] se è dato incontrare spesso strutture come le seguenti, evidentemente regolate in modo diverso rispetto all'italiano di oggi:[6]

(13) XXVI 168 *Considerato* adunque tutte le cose di sopra discorse;

(14) IV 29 *Considerato* adunque tutte queste cose;

(15) XIX 123 Talmente che, *aggiunto* a tutte queste cose la benivolenzia populare, è impossibile che alcuno sia sì temerario che congiuri.

5. Cfr. Poggiogalli 1999, 278-86. Sul problema si sofferma Bembo, P. III liv 267-68.

6. E già ricorrenti nell'italiano antico: cfr. ad es. Boccaccio, D. I Intr. 35 «E erano radi coloro *i corpi* de' quali fosser più che da un diece o dodici de' suoi vicini alla chiesa *accompagnato*»; ibid. 47 «oltre a *centomila creature umane* si crede per certo dentro alle mura della città di Firenze *essere stati* di vita *tolti*». Cfr. Rohlfs 1966-69, § 725.

E tuttavia, è già l'enclisi a corroborare l'effetto di asimmetria, rilevante anche se non concomiti la discontinuità dell'accordo, come dimostra

(16) III 23 osservati da altri che hanno preso provincie e *volutole* tenere.

1.2 Se ora si fa un altro passo, si può esemplificare la diffusa tendenza a provocare una frizione tra costituenti con identica funzione, ma diversa struttura. Quasi sempre argomenti e circostanziali che, in dipendenza dallo stesso reggente, si diffrangono in strutture prima nominali e poi frasali, o viceversa. Ecco prima di tutto la serie di argomento nominale e frasale:

(17) VII 45 E perché questa parte è degna *di notizia* e *da essere da altri imitata*, non la voglio lasciare indreto;

entrambi come si vede dipendenti da *degna*: e perché non far seguire ad esempio, *di imitazione*, più economico sotto il profilo sillabico e utile al parallelismo? Qualche cosa di analogo a

(18) XIX 127 e' soldati amavano el principe *di animo militare* e *che fussi crudele*,

dove il complemento è un predicativo, con funzione dunque argomentale, e la relativa una restrittiva, dunque obbligatoria e parimenti argomentale; esattamente come

(19) XXI 149 perché chi vince non vuole amici *sospetti* e *che non lo aiutino nelle avversità*;

(20) XXV 160 nondimanco, per essere uomo *militare* e *che sapeva intrattenere il populo e assicurarsi de' grandi*, sostenne più anni la guerra;

(21) XIX 126 né poté essere questo ordine *migliore* né *più prudente*, né *che sia maggiore cagione della sicurtà del re e del regno*.

Altri casi:

(22) XIX 129 essendo tenuto *effeminato* e *uomo che si lasciassi governare alla madre*;

(23) XIX 133 il che era partito *temerario* e *da ruinarvi*.

O, che è in fondo lo stesso, l'allineamento di due soggetti sintattici, l'uno nominale, l'altro costituito da una frase soggettiva:

(24) XXI 146 Nessuna cosa fa tanto stimare uno principe, quanto fanno *le grande imprese* e *dare di sé rari esempli.*

Concludo con l'esempio che segue, nel quale i due complementi sono circostanziali e non più, come fin qui, argomentali: l'uno è reso con una struttura nominale, l'altro con un'interrogativa indiretta:

(25) III 23 rispondo con quello che per me di sotto si dirà *circa alla fede de' principi* e *come la si debbe osservare.*

1.3 Accanto ai fenomeni appena esemplificati, e riconducibili allo stesso movente, sono i seguenti: due frasi dipendenti coordinate, dunque da riportare allo stesso reggente, sono strutturalmente differenziate. Una è implicita, l'altra di modo finito:[7]

(26) VII 41 Era adunque necessario *si turbassino* quelli ordini e *disordinare* gli stati di Italia;

(27) XXII 155 quando tu vedi el ministro *pensare* più a sé che a te, e *che* in tutte le sua azioni vi *ricerca* dentro l'utile suo:

si osservi la prossimità di (27) alle frasi (18)-(22): diverse le strutture e le funzioni dei componenti (là l'accostamento di strutture nominali a strutture frasali, qui di frasi a modo finito a infinitive), ma in sostanza identico il fenomeno. Analogamente, si trova la serie di due temporali aperte da due diverse congiunzioni, *quando* e *che*:

(28) XX 145 Ma di poi valsono ancora a lei poco le fortezze, *quando* Cesare Borgia l'assaltò e *che* il populo, suo inimico, si coniunse col forestiere;

(29) XVIII 116-117 Non può pertanto uno signore prudente, né debbe, osservare la fede *quando* tale osservanzia gli torni contro e *che* sono spente le cagioni che la feciono promettere.[8]

Che sono fenomeni analoghi a quelli rubricati da Chiappelli 1969, 69 come casi di «flessibilità congiunzionale», e da lui esemplificati nelle *Legazioni e commissarie* con «Mi rispose *come* tucte le palle di ferro... si

7. Per una disamina più organica del fenomeno, limitatamente al discorso riportato, cfr. Bozzola c.s., § 3 e relativi rinvii.

8. Fornaciari 1881, 420 registra questi e analoghi costrutti asimmetrici con il *che* come normali nella lingua (letteraria), con ess. di Ariosto, dello stesso Machiavelli e di Firenzuola.

mandorno costì..., *et che* la polvere... tucta arse». Tale ancora è la sequenza di frasi prima all'indicativo e poi al congiuntivo:

(30) XX 143 E se la non *è* affezione naturale verso di loro, ma *fussi* solo perché quelli non si contentavano di quello stato;[9]

(31) XXII 155 [...] non *debbe* pensare mai a sé ma sempre al principe, e non gli ricordare mai cosa che non appartenga a lui; e da l'altro canto el principe, per mantenerlo buono, *debba* pensare al ministro, onorandolo, faccendolo ricco;

(32) X 71-72 E chi replicassi: se il populo *arà* le sue possessioni fuora e *veggale* ardere, non ci arà pazienza e il lungo assedio e la carità propria gli farà sdimenticare lo amore del principe.

I congiuntivi possono accentuare la semantica 'eventuale' come agli ess. (30) e (32), o semmai, ma vagamente, 'esortativa' del processo, come a (31): ma sono coordinati ad un primo verbo che, per l'economia semantica e sintattica del contesto, deve necessariamente avere lo stesso valore, e tuttavia è coniugato all'indicativo.[10]

Infine gli esempi che seguono, con cui chiuderò questa seconda serie di esemplificazioni, e che presentano una modalità ancora nuova del fenomeno in esame:

(33) XVII 114 La qual cosa gli *fu* da Fabio Massimo in senato *rimproverata* e *chiamato* da lui corruttore della romana milizia:

la continuità viene dalla diatesi passiva di entrambe le frasi e dall'identità dell'agente (Fabio Massimo); ma poi si vede che il soggetto sintattico cambia, poiché la seconda frase presuppone come soggetto Scipione (che compare nel contesto precedente). È così che la dissimmetria è mascherata da un'illusiva continuità, e il principio del parallelismo è incrinato dall'interno. Lo stesso si può dire per

(34) VI 37 Ma *superati che gli hanno*, e *che cominciano a essere in venerazione*, avendo spenti quegli che di sua qualità gli avevano invidia, rimangono potenti, sicuri, onorati e felici:

9. Come in A.G. II 317: «Perché se voi *avete* l'asta e *vogliate* adoperarla».

10. Cfr. Segre 1963, 259: nell'it. antico, stanti i materiali portati dallo studioso, sembra che la diffrazione del modo sia implicata da una diversa «gradazione di valori» tra le frasi coordinate.

la ripetizione è un fenomeno di superficie, determinato dall'identità della congiunzione (...*che* ...*e che*...), nella sostanziale diversità del valore dei rispettivi piani temporali: la prima frase denota anteriorità (il diffuso tipo part. pass. + *che* + indicativo, su cui Serianni-Castelvecchi 1989, 607); la seconda denota contemporaneità, e fa slittare insieme l'aspetto verbale da perfettivo a incoativo. Analogamente, con un dissesto sintattico tutto apparente, a

(35) XXV 164 Di qui nasce quello ho detto, che dua, diversamente operando, sortiscono el medesimo effetto: e dua equalmente operando, l'uno si conduce al suo fine e l'altro no;

il secondo addendo del parallelismo è sintatticamente ineccepibile, poiché il suo primo emistichio (*dua equalmente operando*) è una tradizionale frase gerundiale con soggetto (GGIC II 572-73; Bozzola 1999, 194-96), diverso dal soggetto della reggente. Ma proprio per questo il parallelismo viene sbilanciato: il primo addendo presentava infatti due emistichi con lo stesso soggetto; da cui, per l'ovvia inerzia della lettura, la percezione della stonatura. Così ancora a

(36) X 72 dando a' sudditi ora speranza che 'l male non fia lungo, ora timore della crudeltà del nimico, *ora assicurandosi con destrezza di quegli che gli paressino troppo arditi*:

il terzo membro della correlazione è aperto dallo stesso avverbio, ma se nei primi due addendi esso introduceva l'oggetto del verbo reggente (*dando*), ora apre una nuova subordinata. E a

(37) XXVI 169 [...] era necessario che la Italia si riducessi ne' termini presenti, e che la fussi più stiava che li ebrei, più serva che' persi, più dispersa che gli ateniesi: sanza capo, sanza ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa, *e avessi sopportato d'ogni sorte ruina*:

se insomma si avvia una serie, Machiavelli preferisce romperne il ritmo introducendovi addendi strutturalmente non conformi al contesto.

2. *Sconcordanza e slittamento sintattico*

Raccolgo in questo paragrafo i fenomeni di slittamento sintattico: i casi, cioè, in cui ad una data impostazione strutturale della frase comples-

sa seguono costrutti che non le sono conseguenti: si tratta, in altre parole, di fenomeni di *deviazione*, che contraddicono il principio della linearità, così come quelli del paragrafo precedente contraddicevano il principio del parallelismo: l'inconseguenza è qui di natura prettamente sintattica, mentre più sopra apparteneva piuttosto al dominio della retorica.

2.1 Primo e meno significativo di questi fenomeni è lo *zeugma sintattico*. Discordanza tra verbo e soggetto, l'uno singolare l'altro plurale:

(38) XVII 109 [...] di che ne *nasca uccisioni* o *rapine*;

(39) XVI 107 come *fu Ciro, Cesare* e *Alessandro*;

(40) XIX 131 *Restava* dopo questo principio a Severo *dua difficultà*;

(41) XII 87 da la disciplina di costui *discese* in tra gli altri *Braccio* e *Sforza*, che ne' loro tempi furno arbitri di Italia;

(42) XXV 160 di poi si vedrà *alcuni* di loro o che *arà avuto* inimici e' populi, o, se *arà avuto* il populo amico, non si *sarà saputo assicurare* de' grandi;[11]

che può nascere per attrazione: il verbo, per la distanza del primo soggetto, e soprattutto per l'interposizione di altri elementi accessorii, risente soltanto del dominio del soggetto più prossimo:

(43) XI 74 da Alessandro indreto *e' potentati italiani*, e non solum quelli che si chiamavano e' potentati, ma *ogni barone e signore* benché minimo, quanto al temporale la *esistimava* poco;

attrazione non motivata dalla distanza:

(44) XIX 123 Di questa materia *se* ne *potrebbe* dare *infiniti esempli*;

ovvero per il condizionamento (ed è un po' la stessa cosa) strutturale del primo componente di una correlazione, di cui la frase in oggetto è parte:

(45) XXVI 171 E veruna cosa fa tanto onore a uno uomo che di nuovo surga, quanto *fa le nuove legge* ed *e' nuovi ordini* trovati da lui.

11. Giorgio Inglese, a commento di questo passo (nell'edizione che qui utilizziamo, p. 160, n. 3 a [5]), cita, ad esemplificare lo stesso fenomeno, un passo di Cellini, *Vita* I 2: «ciascuni di loro prese».

Meno frequente lo zeugma semantico (il tipo dantesco «parlare e lagrimar vedrai insieme», *Inf.* 33, 9: il verbo è semanticamente pertinente ad uno solo dei due argomenti):

(46) VIII 59 E *consumate* che furno *le vivande* e *tutti gli altri intrattenimenti* che in simili conviti si usano, Liverotto ad arte mosse certi ragionamenti di cose gravi;

(47) VII 51 possé *fare*, se non chi e' volle, *papa*, almeno *ch'e' non fussi chi e' non voleva.*[12]

2.2 La *concordanza a senso* è fenomeno analogo, e tuttavia più motivato, perché il numero in cui è coniugato il verbo è implicitamente suggerito dalla semantica del soggetto.[13] Così ad esempio, un sintagma morfologicamente singolare, ma che denota semanticamente una pluralità di entità (*alcuno imperatore* vale 'qualche imperatore'), attrae al plurale il suo verbo:

(48) XIX 126 Parrebbe forse a molti, considerato la vita e morte di *alcuno imperadore* romano, ch'*e' fussino* esempli contrari a questa mia opinione;

esattamente come

(49) VIII 58 pensò che lo aiuto di *alcuno cittadino firmano*, *alli quali* era più cara la servitù che la libertà della *loro* patria, e con il favore vitellesco, occupare Fermo,

in cui lo slittamento riguarda però i pronomi concordati con il sintagma quantificatore. O è il nome dell'istituzione ad implicare semanticamente la pluralità dei suoi operatori:

(50) XII 86-87 Onde che, essendo venuta la Italia quasi che nelle mani della *Chiesa* e di qualche republica, ed essendo *quelli preti* e quelli altri cittadini usi a non conoscere arme, *cominciorno* a soldare forestieri:

dove è da intendere che fu la Chiesa ad assoldare mercenari – e vi agisce il condizionamento di *quelli preti*, che attrae il verbo: per il fenomeno del-

12. Su cui Lisio 1900, 54 n. a 7: «*fare* ha doppio valore: di Creare, e regge l'attributo *papa*, di Fare in modo, e regge *che non fussi*. Lo zeugma, come ogni altra figura di abbreviazione, è sempre caro al M».

13. Sulla sua ricorrenza nelle *Legazioni e commissarie* cfr. Chiappelli 1969, 68.

l'attrazione si veda sopra la frase (43). Ma ci sono anche casi più complessi, vere e proprie brachilogie, che andrebbero sciolte con una più distesa parafrasi. Quella intanto che potremmo definire *pronominalizzazione a senso*: in un dato contesto non è possibile individuare il coreferente del pronome, e tuttavia lo si evince da un costituente che grammaticalmente non gli è compatibile:

(51) XIX 133 queste simili morte [...] sono dai principi inevitabili, perché ciascuno che non si curi di morire *lo* può offendere:

il pronome in corsivo presuppone necessariamente un coreferente singolare (*il principe*); il contesto può offrire lo stesso declinato al plurale. Così ancora:

(52) XVI 107 o tu se' principe fatto o tu se' in via di acquistar*lo*:

in cui dobbiamo inferire *il principato* come referente del clitico (così suggerisce anche Inglese a.l.), ma il contesto offre soltanto *principe*. Mentre

(53) XV 103 Onde è necessario, volendosi uno principe mantenere, imparare a potere essere non buono e usar*lo* e non usar*lo* secondo la necessità,

è un caso anche più audace, poiché si deve ritenere che i due pronomi abbiano quale antecedente l'intera frase infinitiva; si dovrebbe insomma parafrasare: 'È necessario che un principe, volendosi mantenere, impari ad essere non buono, e ad utilizzare *questo atteggiamento* secondo la necessità'. In questi passaggi, come è evidente, il senso complessivo fa premio sulla grammatica. E si tratta di abitudini che gli studiosi hanno potuto verificare anche negli altri scritti machiavelliani: Bertoni 1932, 170 cita ad esempio la seguente frase: «Io ti ho scritto da quattro mesi in qua due volte; e duolmi che tu non le abbia aùte», che è un esempio di pronominalizzazione a senso (il coreferente sottaciuto del pronome sarà *le lettere*), perfettamente congruo agli ess. (51)-(53). Un caso come

(54) XVIII 115 Dovete adunque sapere come e' sono dua generazioni di combattere: *l'uno*, con le leggi; *l'altro*, con la forza. *Quel primo* è proprio dello uomo; *quel secondo*, delle bestie. Ma perché *el primo* molte volte non basta, conviene ricorrere *al secondo*,

è invece probabilmente spiegabile con l'interferenza della morfologia del latino *genus*, che ritroviamo nella fonte indicata da Inglese a.l.: Cic. *De*

officiis, I 34 «cum sint duo genera decertandi, unum per disceptationem, alterum per vim; cumque illud proprium sit hominis, hoc beluarum». Una sorta, dunque, di concordanza a senso interlinguistica.

2.3 La forma più complessa e interessante di slittamento sintattico è l'*anacoluto*, che si presenta, nella sua varietà più diffusa, nella forma del tema sospeso (GGIC I 131-33), ovvero l'antico, e assai diffuso anche tra i prosatori italiani antichi, *nominativus pendens*. Il sintagma sospeso ha la funzione di esibire il tema, poi sintatticamente lasciato a sé dalla frase, che trova altri soggetti e nuovi indirizzi:

(55) XVI 107 E *quel principe* che va con li eserciti, che si pasce di prede, di sacchi e di taglie, maneggia quello di altri, gli è necessaria questa liberalità;

(56) XIV 99-100 *Filopomene*, principe delli achei, in tra le altre laude che dagli scrittori gli sono date, è che ne' tempi della pace non pensava mai se non a' modi della guerra.[14]

Ne è una parziale sanatoria la ripresa pronominale: il nominativo è ripetuto pronominalmente, e il pronome assolve alla funzione sintattica di soggetto:

(57) XXV 165 perché se *uno*, che si governa con rispetti e pazienza, e' tempi e le cose girano in modo che il governo suo sia buono, *e'* viene felicitando;[15]

14. L'anacoluto è rilevato da Lisio 1900, 90 n. a 15-16, e motivato, come già altrove, come conseguenza del corto circuito tra strutture mentali e grammatica: ciò che è più urgente viene fuori subito, e scompagina i nessi e le strutture. È invece un caso di falso anacoluto il seguente, XIX 123-24: «*Messere Annibale Bentivogli*, avolo del presente messer Annibale, che era principe di Bologna, sendo da' Canneschi, che gli coniurorno contro, ammazzato né rimanendo di lui altro che messere Giovanni, quale era in fasce, subito dopo tale omicidio si levò il populo e ammazzò tutti e' Canneschi»; il nominativo evidenziato, infatti, non è altro che il soggetto della gerundiale (*Messere Annibale... sendo... ammazzato...*), e non appartiene alla frase reggente, che è quella che chiude il tutto (*si levò il populo...*). La complessità dell'insieme porta tuttavia un effetto analogo a quello del *nomitavus pendens*. Diversamente, Lisio 1900, 109 n. interpreta il passo come anacoluto.

15. Lisio 1900, 139 n. a 21-22 (questo passo): «L'anacoluto fortissimo è nato da ciò, che il M. aveva in mente *se uno che si governa con rispetto e pazienzia si riscontra con i tempi*; ma, giunto a *pazienzia*, e presentandoglisi *e' tempi* innanzi, e più pronta e viva la frase *e' tempi girono*, se n'è lasciato trascinare».

(58) XII 84 *E' viniziani*, se si considerrà e' progressi loro, si vedrà *quegli* avere sicuramente e gloriosamente operato mentre feciono la guerra loro propri.[16]

Ma vi sono poi altre forme del fenomeno. In qualche caso la sintassi salta conseguentemente alla dilatazione della frase complessa, dovuta all'interposizione di incidentali e circostanziali che finisce per appannare il profilo funzionale della frase d'apertura:

(59) XI 74 Nondimanco, *se alcuno mi ricercassi donde viene che la Chiesa nel temporale sia venuta a tanta grandezza* – con ciò sia cosa che da Alessandro indreto e' potentati italiani, e non solum quelli che si chiamavano e' potentati, ma ogni barone e signore benché minimo, quanto al temporale la esistimava poco, e ora uno re di Francia ne trema, e lo ha possuto cavare di Italia e ruinare e' viniziani, – *la qual cosa, ancora che sia nota, non mi pare superfluo ridurla in buona parte alla memoria*:

le coordinate sintattiche dell'insieme sono evidentemente confuse, e la frase iniziale rimane sintatticamente sospesa; come conferma Inglese nel suo commento, dove è costretto a ricorrere ad una parafrasi sintatticamente svincolata dal testo (a.l., n. 5: «'nel caso che qualcuno mi richiedesse... non mi pare superfluo ricordare questa cosa, sebbene sia nota'»).[17]

Chiudiamo con alcuni casi di ristrutturazione sintattica attivata nel corso stesso della frase complessa: l'originario progetto sintattico viene abbandonato a favore di una nuova soluzione, da cui esce una frase complessa dalla sintassi ibrida.[18] Così a

16. Lisio 1900, 79-80 n. a 20 (relativa a questo passo): «Il periodo è di una singolare irregolarità, ma naturale e spontaneo. Quello che prima si offriva alla mente del M. dopo aver parlato de' Fiorentini, era i *Viniziani*; quindi fu piantato in capo al periodo come soggetto principale; ma nello stesso tempo la loro storia, che a lui appariva limpida e chiara ne' due momenti diversi delle imprese marittime e terrestri, non era così per gli altri; quindi la necessità di richiamare l'altrui attenzione con *se si considerrà... si vedrà*, e la rip. del sogg. con *quelli*».

17. Lisio 1900, 72 n. a 5 commenta così questo passo: «È un viluppo di pensieri di passaggio, i quali tentò bene il M. di unificare in un periodo a stile subordinato e ipotetico; ma non vi riuscì, frettoloso, com'era sua abitudine, di correre a ciò che più gli importava [...]». Diversa l'opinione di Chiappelli, 1952, 108-109, che ricostruisce: «nel caso mai che sorgesse la volontà di sapere come si svolsero gli avvenimenti che portarono alla potenza della Chiesa, non mi pare superfluo ricordarli almeno in parte, sebbene siano cosa nota».

18. Cfr. già Chiappelli 1969, 89 sulle *Legazioni e commissarie*: «Il procedimento testimonia anche di relazioni forzose, che, se danno luogo ad anacoluti, non provengono da

(60) XIX 137 Perché a Pertinace e Alessandro [...] fu inutile e dannoso volere imitare Marco, che era nel principato iure hereditario: e similmente a Caracalla, Commodo e Massimo *essere stata cosa perniziosa imitare Severo*.

E l'esempio seguente: la ristrutturazione della frase scatta dopo il relativo in caso diretto *che*:

(61) III 19 come *di colui che*, per aver tenuta più lunga possessione in Italia, si sono meglio visti e' sua progressi;

la sintassi dovrebbe imporre un relativo obliquo (*di colui del quale...*), e l'eliminazione dell'aggettivo possessivo *sua*. L'esempio sembra il risultato della fusione di due frasi differenti: *come di colui che ha dimostrato meglio i suoi progressi* e *come di colui del quale si sono meglio visti i progressi*. Qualche cosa di analogo succede infine a

(62) XXV 164 Credo ancora che sia felice quello che riscontra il modo del procedere suo con la qualità de' tempi: e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordano e' tempi,

che avrà, tra le sue motivazioni, il parallelismo; e accade così l'esatto rovescio di quanto si osservava nelle frasi (33)-(35): dove era la sintassi a scombinare il parallelismo, mentre qui il parallelismo scombina la sintassi.

3. *Boccaccio, Bembo e la tradizione cinque e seicentesca*

Getteremo ora uno sguardo sulla tradizione della prosa letteraria, per verificare la diffusione e la consistenza di tali fenomeni, a partire dalla prima edizione degli *Asolani*, e verificandone i prodromi nel *Decameron*.

3.1 Procedo osservando lo stesso ordine seguito nel paragrafo precedente, e allineando dunque dapprima le *strutture coordinate asimmetriche*. Nei materiali che si offrono si noterà l'assenza quasi assoluta, in tutto il paragrafo, di esempi degli *Asolani*: la simmetria si conferma così come valore primario della prosa bembiana, con un rigore che fa premio sullo

impostazione anacolutica del pensiero; ma dipendono propriamente da cambiamenti di indirizzo sopraggiunti nella sistemazione della frase in corso di redazione».

stesso modello, che è (come si vedrà dagli ess. che riporto) relativamente più elastico. La prima serie di citazioni esemplifica l'ellissi dell'ausiliare nel secondo (o terzo) sintagma coordinato, con zeugma sintattico:

(63) Boccaccio, D. IV 7 18 Le quali cose mentre che [...] *erano schernite*, e con più instanzia la sua malvagità *accusata*, niuna altra cosa per loro domandandosi [...];

(64) ibid. I Intr. 9 per lo quale *fu* da molte immondizie *purgata* la città da oficiali sopra ciò ordinati e *vietato* l'entrarvi dentro a ciascuno infermo e molti consigli *dati* a conservazion della sanità;

(65) Sarpi, I.C.T. I 791 Poi il giorno seguente delli 7 publicò il cardinale le sue constituzioni della reforma, le quali *furono approvate* da tutti li sopra nominati principi e *comandato* che per li loro stati e dominii fossero promulgate, ricevute et osservate;

(66) Bartoli, R.S. I 4 88 [...] ne riusciva una statua così ben misurata e unita com'ella *fosse* da principio *scolpita* tutta intera, di poi *smembrata*, e ora *ricommessine* i pezzi;

o se non è l'ausiliare, sarà il verbo servile:

(67) Boccaccio, D. IV Intr. 17 acciò che [...] *possa* poscia pe' nostri bisogni a Firenze *andare* quando vi piacerà, e *voi rimanervi* qui?

Che si trova almeno una volta anche negli *Asolani*:

(68) Bembo, A. II xi 140 sì come voi, donne, sanza noi huomini et noi sanza voi *non possiamo* [stare, esistere].

La frase (69) attesta il fenomeno illustrato sopra con gli ess. (6)-(8): il secondo sintagma presuppone un ausiliare diverso dal primo:

(69) Guicciardini, S.I. I 7 65 non solamente, morto lui, Prospero [...] *si era condotto* [...] a comune col pontefice e col duca di Milano, *né voluto poi consentire* che tutta la sua condotta nel pontefice, che ne lo ricercava, si riducesse.

Oppure è l'ellissi dell'intero sintagma verbale che provoca un implicito zeugma: se si risolvesse il secondo segmento in corsivo in una frase verbale, dovremmo coniugare *operi*, e non *operino*:

(70) Galilei, D.M.S. I 164 ma che scambievolmente fra di loro tutti *operino*, e *la Terra ancora verso di loro*?

L'es. che segue è in qualche modo analogo alla frase (9): sono allineati participi con differente struttura sintattica, in virtù della differente struttura argomentale (un participio intransitivo e l'altro con oggetto):

(71) Sarpi, I.C.T. I 753 Martino partì dalla presenza del legato, e memore di Gioanni Hus, senza altro dire partì anco da Augusta, da dove *allontanato*, e *pensate* meglio le cose sue, scrisse una lettera al cardinale confessando d'essere stato troppo acre.

Faccio seguire la *coordinazione di strutture nominali e frasali* – cfr. sopra le frasi (17)-(25) – che sembra invece un tratto compiutamente antiboccacciano: fenomeno di pronunciata asimmetria, non l'ho riscontrato nelle parti campionate del *Decameron* e negli *Asolani*.[19] Mentre il fenomeno è assai frequente negli altri prosatori cinque e seicenteschi (la lunghezza dell'elenco vuol rendere conto della frequenza del fenomeno):

(72) Castiglione, C. II 39 147 il qual, essendo eccellentissimo filosofo, né sapendo *più leggi che volare*;

(73) Guicciardini S.I. I 17 114 ora parendogli cosa difficile il sostenerla, *per essere* le vettovaglie marittime da quegli che erano in Ostia interrotte e *per il numero infinito* di forestieri pieni di varie volontà e *per la diversità* delle fazioni tra i romani;

(74) ibid. 8 72 benché confermate poco poi da uno imbasciadore mandato da Baiseto a Napoli, o *per la distanza* de' luoghi o *per essere difficile la confidenza* tra i turchi e i cristiani;[20]

(75) Della Casa, G. 74 del qual peccato niuno è *più abominevole*, né *che peggio stia* ad un gentiluomo;

(76) Tassoni, P.D. IX 279 Scriver bene può intendersi in due maniere, cioè *scrivere* elegantemente, o vero *carattere ben formato*;

(77) Sarpi, I.C.T. 748 Ma la sorella [...] diede la cura *di mandar a predicar l'indulgenze* e *dell'essazzione del danaro* al vescovo;

19. L'esempio di Bembo, P. I xi 105 «Senza che eglino a nessuna qualità di studio intendono che *al rimare* e *alla poesia*», l'unico che ho reperito rubricabile in questa sezione, non è tuttavia pertinente in virtù della sostantivazione dell'infinito.

20. Altri ess. dell'autore: Guicciardini, S.I. I 6 54 «le ragioni le quali il re di Francia, *come successore della casa di Angiò* e *per essere mancata la linea di Carlo primo*, pretendeva al reame di Napoli»; ibid. 14 97 «Questa disposizione, già quasi di tutta la città, era accesa da molti cittadini nobili a' quali *sommamente dispiaceva il governo presente*, e *che una famiglia sola s'avesse arrogato la potestà di tutta la republica*».

(78) ibid. 815 e per ver quel principe favorevole, il qual, *come fratello di Cesare* e *che era già stato tanti anni in Germania*, pensava che dovesse poter molto;[21]

(79) Galilei, D.M.S. I 94 Questo modo di filosofare tende *alla sovversion* di tutta la filosofia naturale, ed *al disordinare e mettere in conquasso* il cielo e la Terra e tutto l'universo;

(80) Bartoli, R.S. I 2 43 a cui parve che Iddio, *per gelosia di maestà* e *non si render vile* col farsi noto, cercasse abissi dove nascondersi;

(81) Magalotti, S.N.E. II.1.4 96 lo stesso diremo *dell'aria* e *che ella nel dilatarsi occupi 173 spazi* oltre [...];

(82) ibid. I.2 74 Una volta fra l'altre combattendo insieme venti aquilonari e libecci, *con tempo assai nuvoloso* e *che le nuvole toccavano i monti*, ottantaquattro se ne contarono;

(83) Frugoni, T.C. 548 Molti di questi carati furono da me rincontrati per tutto, *zucche vuote perciò leggere*, *pelate perciò sfrontate*, *che pretendean* passare per melloni da semenza ed erano cedruoli da insalata.

L'esempio galileiano che segue allinea una frase esplicita all'indicativo, ed una participiale (o se si vuole una infinitiva con ellissi dell'ausiliare): può quindi con qualche approssimazione fare serie con i precedenti:

(84) Galilei, D.M.S. I 88 e io più tosto mi quieterò perché «contra negantes principia non est disputandum», che *persuaso* in virtù delle vostre ragioni.

Anche la *coordinazione di frasi implicite ed esplicite* è rilevabile soltanto nella tradizione estranea al paradigma boccacciano-bembesco; in questa sede non ne farò che qualche esempio:

(85) Castiglione, C. II 46 155 Il termine e misura del far ridere mordendo *bisogna* ancor *esser diligentemente considerato*, e *chi sia quello che si morde*;

(86) Guicciardini, S.I. I 1 7-8 Né a Lodovico Sforza, benché di spirito inquieto ed ambizioso, poteva piacere altra deliberazione, *soprastando non manco* a quegli che dominavano a Milano che agli altri *il pericolo*

21. Cfr. ancora Sarpi, I.C.T. I 744 «Principiando il secolo XVI doppo la natività di Nostro Signore *non appariva urgente causa di celebrar concilio*, *né che per longo tempo dovesse nascere*, perché parevano afatto sopite le querelle di molte Chiese»; ibid. 769 «desideravano *moderata l'auttorità ecclesiastica*, e *che non fossero così aggravati li miseri popoli*».

dal senato viniziano, e *perché gli era più facile conservare* nella tranquillità della pace che nelle molestie della guerra *l'autorità usurpata*;

(87) ibid. 17 116 pensiero a lui sopra modo terribile, che si ricordava *con quanta infamia fusse asceso al pontificato*, e *averlo continuamente amministrato* con costumi e con arti non disformi da principio tanto brutto;

(88) Tassoni, P.D. IX 257 Aggiugni che Marte [...] non pur *si finge* indecentemente ferito da un uomo, ma *fuggirsi spaventato* come un coniglio, e *correre* innanzi a Giove a lamentarsi.

Così come la coordinazione di frasi aventi uguale funzione ma diversa reggenza – come i passi machiavelliani di "flessibilità congiunzionale", frasi (28) e (29):

(89) Castiglione, C. II 26 132 e poiché, come voi dite, questa consuetudine è tanto varia e *che* gli Italiani tanto son vaghi d'abbigliarsi alle altrui fogge, credo che ad ognuno sia licito vestirsi a modo suo;

(90) ibid. I 103 [...] che non si avveggano che, *se* 'l mondo sempre andasse peggiorando e *che* i padri fossero generalmente migliori che i figlioli, molto prima che ora saremmo giunti a quest'ultimo grado di male.

3.2 Siamo quindi ai fenomeni di *sconcordanza* e *slittamento sintattico*. Qui, come si vedrà, soprattutto nei tratti meno vistosi e sintatticamente più riparati, com'è lo zeugma sintattico, Bembo si dimostra appena più aperto alle frequentissime deviazioni boccacciane, ma sempre rispetto ad esse selettivo: poiché si tratta di aspetti che di fatto non violano, se non marginalmente, le leggi della simmetria. Le antenne grammaticali del nostro possono così tornare a tendersi per percepire le pieghe anche minime della sintassi boccacciana: la stilistica non ne resterà per questo segnata. Nell'esemplificazione procedo sempre da Boccaccio e a seguire dagli *Asolani*. La cui eventuale assenza significa che del fenomeno in esame non ho trovato attestazioni nel II libro dell'edizione del 1505.

Primo, lo *zeugma sintattico*, prevalentemente nella forma della sconcordanza tra soggetto e verbo – ess. machiavelliani alle frasi (38)-(46):

(91) Boccaccio, D. IV 3 4 e tra *gli altri che* con più abandonate redine ne' nostri pericoli ne *trasporta*, mi pare che l'ira sia quello [...];

(92) ibid. 2 7 come a un frate minore, non miga giovane, ma *di quelli che* de' maggior cassesi *era tenuto* a Vinegia;

(93) Bembo, P. I vii 86-87 [...] sì come *potete* nelle istorie aver letto *ciascuno di voi*;

(94) ibid. xv 112 La qual *povertà e mancamento di scrittori*, istimo *essere avenuto* perciò che nello scrivere la lingua non sodisfà;

(95) Castiglione, C. II 7 111 Però, *il parlar poco, il far assai* e *'l non laudar se stesso* delle opere laudevoli, [...] *accresce* l'una e l'altra virtù;

(96) Guicciardini, S.I. I 8 67 ma *la tardità* della partita sua [...] *e* dipoi *l'essere soprastata*, per soldare insino al numero di quattromila fanti, ne porti de' sanesi, *aveva fatto* difficile quel che tentato uno mese prima sarebbe stato molto facile;

(97) Tassoni, P.D. X 303 e *l'una e l'altra* ducent'anni sono *era* poco meno ch'estinta in Italia;

(98) Galilei, D.M.S. I 116 Talché, a voler che *il denso e 'l raro*, che tra gli elementi *deve* esser cagione di gravità e leggerezza [...], non basta che sieno di quei densi e rari che sotto la medesima quantità [...];[22]

(99) Magalotti, S.N.E. I.1 66 essendoché *l'esercizio, studio e industria dell'arte insegna* da per se stessa a raggagliare gli spazi [...];

(100) Frugoni, T.C. 607 di cui *ogni provincia*, singularmente la partenopea, madre delle sirene, con le due sicane, insieme con l'Apulia ferace, coltrici argute dei giardini di Minerva, *trasmiser* copia non già di copisti e di recitantelli;[23]

Nel caso che segue interviene un costituente interposto, che condiziona il numero del verbo:

(101) Boccaccio, D. IV 3 7 *l'amor* di tre giovani e d'altrettante donne, come di sopra dissi, per l'ira d'una di loro di felice *essere divenuti infelicissimi* intendo con la mia novella mostrarvi [il costituente in corsivo andrebbe concordato al singolare con *l'amor*].

Sono forme di zeugma anche le seguenti, dove sono costretti entro la medesima struttura costituenti che andrebbero costruiti diversamente.

22. Analogamente, ibid. 46 «perché io vi assicuro che [...] qualsivoglia *densità e rarità basta, venga* ella per caldo e freddo o per quel che più vi piace».

23. E ibid. 135, uno zeugma tra sintagma nominale e sua ripresa pronominale: «per caricar in tutti i porti più celebri *le litterarie merci*, e *i libri* quell'anno, ancorché perlopiù tenebrosi, usciti alla luce, per portar*le* in tributo ad Apollo in Parnaso».

Nella prima citazione, lo stesso verbo regge un'infinitiva e un infinito preposizionale:

(102) Boccaccio, D. IV Intr. 31 e domandogli se di questo essi si maravigliano, *riguardando*, lasciamo stare *gli aver conosciuti* gli amorosi basciari [...], ma solamente *a aver veduto* e veder continuamente gli ornati costumi e la vaga bellezza.

Analogamente, nell'esempio che segue, i due argomenti del verbo sono resi in due diverse modalità sintattiche, un sintagma preposizionale e un oggetto diretto:

(103) Bembo, A. II xxxii 175 Ma che v'andiamo noi pure tuttavia *di molti amanti e diletti ragionando* et *le venture*, quando delle sole di ciascuno lunga storia se ne possa tessere agevolmente?

Come anche a:

(104) Galilei, D.M.S. I 1 intorno *alle ragioni naturali* e *loro efficacia*.

Si può infine vedere:

(105) Boccaccio, D. I Intr. 95 il quale noi e *onoriamo* e *ubidiamo* come maggiore:

(nel GDLI s.v. *obbedire* § 10, trovo una sola attestazione di uso transitivo in Buonarroti il Giovane); e:

(106) Boccaccio, D. I Intr. 6 A questa brieve noia (dico brieve in quanto in poche lettere si contiene) seguita prestamente *la dolcezza e il piacere il quale io v'ho davanti promesso*:

che non pare dubbio, dato la natura indubbiamente dittologica della coppia di soggetti, dunque la necessità che entrambi siano oggetto della promessa.

Secondo, la *concordanza a senso* (per Machiavelli cfr. § 2.2.):

(107) Boccaccio, D. I Intr. 35 de' quali non gli orrevoli e cari cittadini ma *una maniera di beccamorti* sopravenuti di minuta gente (che chiamar si facevan becchini, *la quale* questi servigi *prezzolata faceva*) sotto *entravano* alla bara:

dove va tuttavia notato il rigore della prima concordanza (*la quale... faceva*). E poi:

(108) Castiglione, C. II 88 196 di modo che *una gran brigata* d'omini *lo portarono* di peso all'osteria;

(109) Sarpi, I.C.T. I 788 considerò che nelli 100 gravami, se ben molti risguardavano la corte, *la maggior parte* però *toccavano* li vescovi, officiali, curati et altri preti di Germania;

(110) ibid. 790 *La dieta*, se bene non ebbe per verisimile ch'il cardinale et il pontifice non fossero consci delle cose trattate con Adriano, e giudicasse che nelle risposte del legato vi potessero essere qualche artificii, nondimeno, desiderando che si prendesse buona deliberazione, al fine della quiete di Germania, *deputarono* alcuni principi per negoziare col cardinale;

(111) Frugoni, T.C. 480 per portarmi via sempre *qualche cosa leccabile o suggevole*, a me *presentate*, da me *neglette*;

(112) ibid. 528 Deh *quanta quantità* di regolari d'ogni spezie, che per lo sapere meritavano d'esser mitrati, e sostenean altri col guidargli, a guisa di ciechi, *s'assidean* a quella mensa del sole.

Il fenomeno dunque, se non è diffuso, comunque resiste, ma certo rispetto all'anacoluto (che documento più sotto con abbondanza di materiali), sembra sensibilmente ridotto nella prosa letteraria. Qualche considerazione generale, in proposito, nelle conclusioni.

Terzo, l'*anacoluto*, che sembra piuttosto ricorrente nel *Decameron*, e che viene invece censurato da Bembo nei suoi *Asolani*. Si può invece inferire la sua diffusione nella prosa letteraria anche negli autori più sorvegliati e testualmente vigili dalla copia dei materiali che disporrò qui di seguito. Comincerò con gli esempi decameroniani, frequenti già subito nel proemio, e discuterò di seguito gli altri autori campionati. Vero e proprio nominativo sospeso:

(113) Boccaccio, D. IV 1 40 e *chi* altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto;[24]

(114) ibid. IV Intr. 32 Riprenderannomi, morderannomi, lacererannomi costoro *se io*, il corpo del quale il cielo produsse tutto atto a amarvi e io della mia puerizia l'anima vi isposi sentendo la vertù della luce degli

24. Il *chi* in costrutti analoghi a questo è registrato da Fornaciari 1881, 121 come caso normale nella tradizione della lingua letteraria fino a Manzoni.

occhi vostri, la soavità delle parole melliflue e la fiamma accesa da' pietosi sospiri, *se voi mi piacete o se io di piacervi m'ingegno*;

(115) ibid. 40 per ciò che io non veggo che di me altro possa avvenire che quello della minuta polvere avviene, *la quale*, spirante turbo, o egli di terra non la muove, o se la muove la porta in alto e spesse volte sopra le teste degli uomini [...] la lascia;

(116) IV 2 44 *La comare*, partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire;

(117) IV Intr. 39 *Quegli* che queste cose così non essere state dicono, avrei molto caro che essi recassero gli originali;

(118) IV 7 8 *Quegli* dall'altra parte molto sollecito divenuto che ben si filasse la lana del suo maestro, e quasi quella sola che la Simona filava, e non alcuna altra, tutta la tela dovesse compiere, più spesso che l'altre era sollecitata.

E veniamo ai fenomeni di più complessa disarticolazione sintattica, non sempre rubricabili come anacoluti. Casi di ibridazione tra due modelli sintattici incompatibili, come:

(119) Boccaccio D. IV 10 4 avendo presa per moglie una bella e gentil giovane della sua città, di nobili vestimenti e ricchi e d'altre gioie e *tutto ciò* che a una donna può piacere meglio che altra della città *teneva fornita*

(l'argomento in corsivo non è sintatticamente coerente al verbo);

(120) IV 7 18 la cattivella, che dal dolore del perduto amante e dalla paura della dimandata pena dallo Stramba ristretta stava *e per l'aversi la salvia fregata a' denti*, in quel medesimo accidente cadde che prima caduto era Pasquino

(la coordinata in corsivo è in realtà la frase principale dell'intero periodo, il cui soggetto è *la cattivella*); fino agli insolvibili guazzabugli come

(121) Boccaccio, D. I Intr. 41 per che assai manifestamente apparve che quello che il naturale corso delle cose non avea potuto con piccoli e radi danni a' savi mostrare doversi con pazienza passare, la grandezza de' mali eziandio i semplici far di ciò scorti e non curanti,

che possiamo parafrasare ricomponendo il tutto in una diversa sintassi: 'Apparve assai manifestamente che quello che il naturale corso delle cose non aveva potuto dimostrare ai savi (e cioè la necessità di sopportare con

pazienza), lo aveva fatto capire anche ai semplici e agli ignoranti la grandezza dei mali...'.

Di tutta questa articolazione, di queste turbolenze sintattiche, poco o nulla rimane nella prosa del Bembo. Dove non ho trovato che pochi fenomeni, e comunque assolutamente minoritari, come A. II xi 140 «questo amar le donne, che noi huomini facciamo, *et che le donne fanno noi*»; o ibid. vi 131 «– Me non bisogna egli che voi preghiate o sollecitiate, – rispose incontamente Gismondo – perciò che *delle mie rime* (quali elle sieno), solo che a voi giovi d'ascoltarle, *a me di sporlevi egli sommamente gioverà*»; o P. I xii 106 « E sì come le contrade [...] hanno nondimeno tra sé diverso e differente sito ciascuna, così *le favelle*, come che tutte volgari si chiamino, pure tra esse molta differenza si vede essere, e molto sono dissomiglianti l'una dall'altra». Mentre ecco come, ad evitare proprio lo zeugma, l'autore senta l'obbligo morale di ripetere il pronome relativo, con un puntiglio che testimonia il rigore, ma anche la rigidità, del suo atteggiamento sintattico: P. I i 76 «[...] che della vostra città di Firenze e de' suoi scrittori, più che d'altro, si fa memoria in questo ragionamento, *dalla quale e da' quali* hanno le leggi della lingua che si cerca, e principio e accrescimeno e perfezione avuta».

Viceversa, come si è detto, l'anacoluto e fenomeni affini sono piuttosto ricorrenti negli altri autori che ho campionato, il che conferma che non è attraverso gli *Asolani* che bisogna misurare la presenza della prosa boccacciana nel Cinque e nel Seicento:

(122) Castiglione, C. II 61 168 Essedo un monasterio di donne in Padoa sotto la cura d'un religioso estimato molto di bona vita e dotto, *intervenne che 'l padre*, praticando nel monasterio domesticamente e confessando spesso le madri, *cinque d'esse* [...] *ingravidarono*;

(123) ibid. 71 178 Come *il marchese Federico di Mantua*, padre della signora Duchessa nostra, essendo a tavola con molti gentilomini, *un d'essi*, dapoi che ebbe mangiato tutto un minestro, *disse* [...];[25]

25. Dello stesso: C. II 81 186-87 «*Come il signor Prefetto* qui, sentendo ragionare d'un capitano, il quale in vero a' suoi dì il più delle volte ha perduto, e allor pur per aventura avea vinto; e dicendo colui che ragionava, che nella entrata che egli avea fatta in quella terra s'era vestito un bellissimo saio di velluto cremosì, il qual portava sempre dopo le vittorie, *disse il signor Prefetto* [...]».

(124) Della Casa, G. 82 sì dei tu sapere, che *il motto*, come che morda o non morda, se non è leggiadro et sottile *gli uditori niuno diletto ne prendono*, anzi ne sono tediati;

(125) Tassoni, P.D. X 307 *La teologia* è una di quelle dottrine, che *gli antichi ben la trovarono*, ma non la seppero ridurre a perfezione;[26]

(126) Galilei, D.M.S. (Lettera dedicatoria, 1) *La differenza* che è tra gli uomini e gli altri animali, per grandissima che ella sia, *chi* dicesse poter darsi poco dissimile tra gli stessi uomini, *forse non parlerebbe* fuor di ragione;[27]

(127) Bartoli, R.S. I 3 68 E *le selve* piantate su le altissime ciglia de' monti e su per i lor dossi, *con che ingegni di machine si dovran condurre l'acque de' fiumi a irrigarle* [...]?

(128) ibid. 2 39 Ma *che le opere di Dio sian suoi vestigi*, non solamente in quanto elle cel danno a conoscere come effetti la lor cagione, o come fonti l'original principio ond'elle derivano, ma in maniera anche più espressiva a chi ne sa alquanto più de' volgari intendere il magistero: *per dimostrarlo, raccordivi di quell'Aristippo* [...];

26. In Tassoni sono frequenti costrutti nei quali la frase subordinata di apertura rimane sintatticamente irrelata; si tratta di dislocazioni a sinistra allo stato embrionale, nella quali l'elemento dislocato è un complemento frasale (GGIC I 189-90), e che nel seguito del periodo non vengono tuttavia recuperate pronominalmente: P.D. IX 227 «*E che ciò sia il vero* veggasi la proposta che fa il poeta nella prima ottava, che è di cantare i successi della guerra del re Agramante»; IX 232 «*E che ciò sia vero*, Strabone anch'egli usò le medesime voci»; X 326 «Che Apollodoro facesse bene un ritratto, le donne della nostra età non gli cedono [...]. Che Zeusi rappresentasse uva matura naturalissima, anche i nostri moderni il sanno fare [...]»; IX 293 «Che poi il levarsi dormendo e fare azioni, non sia sogno; è vero, che quelle azioni che fa colui parendogli di farle, non sono sogni». Si veda poi ancora X 301 «*E altre* delle quali gli antichi non ebbero alcuna luce, i moderni ne sono stati inventori e maestri».

27. Altri ess. galileiani: D.M.S. Lettera dedic. 3 «poiché la filosofia, come alimento proprio di quelli, *chi può nutrirsene*, il separa in effetto dal comune esser del volgo»; I 148 «*L'altra osservazione* a quelli che non son costituiti nell'infimo grado d'ignoranza di prospettiva, dalla mutazione dell'apparenti figure, e dall'apparente mutazion di velocità di moto, si conclude necessariamente che le macchie son contigue al corpo solare, e che, toccando la sua superficie, con essa o sopra di essa si muovono, e che in cerchi da quello remoti in verun modo non si raggirano» (se non si interpreta *si conclude* in senso passivo, con successiva dichiarativa); a I 150 il fenomeno ravvisato sopra, n. 26, in Tassoni: «*E che ciò sia vero*, Aristotile non dic'egli che delle cose del cielo, mediante la gran lontananza, non se ne può molto resolutamente trattare?»; cui va forse aggiunto I 187 «*Che la Luna sia poi*, come voi dite nella seconda congruenza, *opaca ed oscura* per sé stessa, come la Terra, io non ammetto se non il primo attributo della opacità».

(129) ibid. 4 85-86 *Ma i cieli, il Sole e gli altri pianeti e stelle*, cosa immortale nella materia, ordinatissima nel movimento e d'incomparabile artificio nel lavoro, e gli elementi, e in essi le tante e fra lor sì varie e tutte ammirabili opere della natura, *non v'è fra noi artefice a cui riesca possibile imitarne il lavoro*, per non dire comprenderne il magistero;

(130) Frugoni, T.C. 438 Molti – rispose – ne ho ricevuti da che ho intrapreso l'esercizio che *voi*, madama, *vi piacque d'impormi*;

(131) ibid. 514 *Un altro* che di bettoliere s'era posto a far incannate di versi da bambocci e non andava col passo degli altri, *lo Scorno*, che 'l frustava, *gli diè a traverso della sferza sul muso*, e gli disse: «Va' là cialtrone!».

4. *La tradizione dell'anticlassicismo*

4.1. È inevitabile, come ad altri prima di me, partire, concludendo su Machiavelli, da P. *Dedicatoria* 4-5:

> La quale opera io non ho ornata né ripiena di clausule ample o di parole ampullose e magnifiche o di qualunque altro lenocinio e ornamento estrinseco, con e' quali molti sogliono le loro cose descrivere e ornare, perché io ho voluto o che veruna cosa la onori o che solamente la varietà della materia e la gravità del subietto la facci grata.

Che è il ribaltamento dell'assioma bembesco, della priorità della forma sul contenuto, fino al punto che essa si pone come principio di selezione dei contenuti, escludendo quelli che non passano il vaglio dello stile sublime (Bozzola 1999, 105-106, sulla scia di Mazzacurati 1985, 87 ss.), e le sue modalità non sono funzionali al contenuto, ma ad esso sovrapposte come ad un corpo estraneo, governate da altre leggi. Si veda ad es. Bembo, P. III xxi 219, dove è evidente che il valore aggiunto dell'ornamento non è necessario dal punto di vista argomentativo, ma fortemente raccomandato in funzione dell'*elegantia*:

> ma ancora nel Petrarca, il qual disse: "E qual è la mia vita, ella sel vede"; dove medesimamente, se egli detto avesse *Ella si vede*, sì mi pare che egli avrebbe a bastanza detto ciò che di dire intendeva, senza altro. Tuttavia egli non è così; ché *quantunque ciò che in questi luoghi si dice, dire eziandio senza quella voce si potesse, dico in quanto al sentimento degli scrittori, nondimeno, quanto poi all'ornamento e alla vaghez-*

za del parlare, manifestamente veder si può che ella non v'è di soverchio posta, anzi vi sta di maniera, che non poco di grazia vi s'arroge, così dicendo.[28]

Assioma bembesco, e cioè classicistico: poiché a partire almeno da Quintiliano vige l'equazione di classicismo e cura minuziosa, e anzi priorità, della forma, o *elegantia* e *urbanitas*, secondo la lettura che ne propone Norden,[29] e Cicerone poteva utilizzare, per onorare una *tournure* della sua sintassi, costrutti e forme per sé poco canonici.[30] Norden, esaminando l'età post-augustea, indica viceversa nella prevalenza del pensiero sulle parole l'ethos fondamentale dell'anticlassicismo:[31] e di là dalla ruvidezza un po' *naïve* delle categorie, si coglie la raffinatezza dei prelievi stilistici, e la loro congruenza col nostro discorso. Poiché fra le tracce di tale ribaltamento di priorità, ecco l'indifferente accoglienza della concordanza a senso e dell'«attrazione del numero», che è una delle forme dello slittamento sintattico (Norden 1986, 204-205) – cfr. qui gli ess. machiavelliani (43)-(44), il § 2.2. e i materiali relativi alla tradizione precedente e successiva, (107)-(112). È invece propria del classicismo una stretta normativa ai diversi livelli linguistici, lessicale e morfologico,[32] e una disposizione generalmente più rigida, diciamo più selettiva, verso le nuove forme.

28. Corsivo mio. E si cfr. Zublena 2001, 348-49 che osserva nelle pieghe del periodare in prosa di Bembo l'impiego di frasi semanticamente vuote (il tipo *come io dico*, e sim.), «inserite per puri scopi decorativi, di equilibrio strutturale, ovvero per necessità di realizzare un certo *pattern* ritmico». Al contrario, Machiavelli struttura l'ornatus in funzione dell'argomentazione: come sembra osservare di passata Inglese 1992, 931: «La fuga dell'argomentare ha il suo contromomento [...] nell'uso regolare di *robusti – mai preziosi – parallelismi*».

29. Norden 1986, 195: «Se noi consideriamo come un tutto unico la letteratura di questo periodo [l'età ciceroniana], riconosciamo che lo sforzo precipuo fu diretto a ottenere tutta l'eleganza possibile di lingua e di stile».

30. Norden 1986, 239: «Che la *concinnitas* è l'aspetto più caratteristico dell'oratoria ciceroniana, lo si insegna anche a scuola, e io potrei dimostrare con un gran numero di esempi che i casi in cui egli [Cicerone] in ossequio a questo principio ricorre ad una espressione insolita, ad un costrutto raro, e anche a dei riempitivi [...], sono molto più copiosi di quelli in cui subordina la forma esteriore alla regolarità dell'espressione».

31. Norden 1986, 216: «Questa intenzionale eliminazione della *concinnitas*, che è del tutto estranea a Cicerone, [...] egli [Sallustio] l'ha appresa da Tucidide e Tacito la prenderà a sua volta da Sallustio: anche qui vanno d'accordo, in modo significativo, i tre scrittori per i quali il pensiero, che mediante la variazione delle espressioni viene sempre un po' sfumato, importa più delle parole».

32. Da confrontare con l'«atteggiamento grammaticale [...] pienamente aproblematico» indicato da Chiappelli 1952, 39 n. come caratteristico della lingua del *Principe*.

In questo senso classicismo, analogia (nel senso grammaticale che aveva in antico) e arcaismo linguistico diventano le facce di uno stesso poliedro,[33] e si capisce bene il connubio bembesco di prosatore boccacciano, poeta petrarchista e grammatico del volgare sublime: il classicismo moderno, nel momento in cui propone il modello, ne codifica gli strumenti espressivi, ponendo a sua volta se stesso come modello e suggerendo in chiaro l'attrezzatura grammaticale indispensabile a tale imitazione dell'imitazione.

L'opposto ordine di priorità che si coglie nella citazione machiavelliana sopra riportata è stato ripetutamente osservato da commentatori e critici del trattatista, e prima di altri, con un'attenzione particolare per le strutture dello stile, da Giuseppe Lisio, che ha potuto scrivere di «sprezzo della forma» (Lisio 1900, XX).[34] L'asseverazione pare ricalcata su una formula desanctisiana, che tuttavia lascia trapelare, in virtù di una sottile diafora, il paradosso di una forma (noi diremmo uno stile) che nasce dalle ceneri della 'forma' (noi diremmo sintassi e stile boccacciani e bembeschi):

Ma nel *Principe*, ne' *Discorsi*, nelle *Lettere*, nelle *Relazioni*, ne' *Dialoghi* sulla milizia, nelle *Storie*, Machiavelli scrive come gli viene, tutto inteso alle cose, e con l'aria di chi reputi indegno della sua gravità correre appresso alle parole e a' periodi. Dove non pensò alla forma, riuscì maestro della forma. E senza cercarla trovò la prosa italiana.[35]

L'originalità di tale soluzione non è tuttavia assoluta, se questa sintassi dinoccolata e talora parlata ha i suoi prodromi nella tradizione della prosa fiorentina antica e quattrocentesca (Pozzi 1975a, 54 ss.): ma pare che si debba a Machiavelli la «rinascita cinquecentesca, dal Guicciardini innanzi,

33. Cfr. Norden 1986, 202 per la selettività lessicale, 204-205 per la limitazione delle forme flessive; 198 ss. circa la congiunzione tra arcaismo e analogia.

34. E ancora *ibid.* XVIII: «Egli rifuggì di proposito da ogni ornamento che non derivasse dalla nuda muscolosità del pensiero, robusto ed elegante in sé e nella viva parlata fiorentina con cui è espresso. In tutto il trattato tu non trovi che quattro o cinque similitudini».

35. De Sanctis 1871, 559. Poco più avanti viene a galla il disegno antibembesco di una tale strategia: 577-78 «Machiavelli ti dà semplici proposizioni, ripudiato ogni corteggio; non descrive e non dimostra, narra o enuncia, e perciò non ha artificio di periodo. Non solo uccide la forma letteraria, ma uccide la forma stessa come forma, e fa questo nel secolo della forma, la sola divinità riconosciuta. Appunto perché ha piena la coscienza di un nuovo contenuto, per lui il contenuto è tutto e la forma è nulla [...] *non gli fa sentire necessità di riempiere gli spazi vuoti con belletti e impolpature, che tanto piacciono a' cervelli oziosi*» [corsivo mio].

di una letteratura fiorentina autonoma, prevalentemente prosastica, nel quadro, che altrimenti tendeva a diventare unitariamente indifferenziato, della nuova e prevalentemente poetica letteratura italiana fra l'età dell'Ariosto e quella del Tasso» (Dionisotti 1980, 266). La firma indelebile di una tale responsabilità sta nelle strutture dello stile, che raccolgono e rilanciano il filo rosso dell'anticlassicismo italiano in prosa, legittimando il rigetto dei principi fondanti della prosa ciceroniana, ripresi e gonfiati dal Bembo.

Campeggia su tutti il rifiuto delle simmetrie e della struttura concentrica, a pianta centrale, del periodo, ripetutamente evidenziati da Lisio nel suo commento. Ecco ad esempio come, a P. XIX 120-121 (cito sempre dal testo dell'edizione a cura di Inglese) «Contennendo lo fa essere tenuto *vario, leggieri, effeminato, pusillanime, irresoluto*: da che uno principe si debbe guardare come da uno scoglio, e ingegnarsi che nelle azioni sua si riconosca *grandezza, animosità, gravità, fortezza*», lo studioso annota opportunamente (p. 107 n. a 3): «Le quattro virtù, tutte insieme, si oppongono a' difetti accennati di sopra; ma non vi corrispondono ad una ad una, come avrebbe cercato fare un artificioso stilista». O ancora a p. 32, n. a 8-13 (e cioè P. IV 25), il commentatore, del periodo machiavelliano, di impianto prevalentemente coordinativo:

> donde nacque che Alessandro Magno diventò signore della Asia in pochi anni e, non la avendo appena occupata, morì: donde pareva ragionevole che tutto quello stato si ribellassi; nondimeno e' successori di Alessandro se lo mantennono e non ebbono, a tenerlo, altra difficultà, che quella che in fra loro medesimi per propria ambizione nacque;

ipotizza l'equivalente classicistico, ascendente e ipotattico: «Gettato entro la forma classica cinquecentistica, il periodo in questa parte avrebbe dovuto suonare così: 'Donde nacque che, non ostante Al. avesse occupato... e fosse morto (donde pareva ecc.)'. Evidentemente al pensiero del M. i singoli concetti, presentatisi come tanti fatti avvenuti realmente in passato, furono espressi come in forma principale, indipendente». Su tale propensione a strutture periodali progressive e lineari aveva già insistito De Sanctis,[36] e ci

36. De Sanctis 1871, 575: «Le proposizioni generali, le «maggiori» del sillogismo, sono capovolte e compariscono in ultimo come risultati di una esperienza illuminata dalla riflessione. In luogo del sillogismo hai la «serie», cioè a dire concatenazione di fatti, che sono insieme causa ed effetto».

torneranno in seguito Russo[37] e Chiappelli,[38] ed essa è uno dei sintomi della robusta autonomia intellettuale del pensatore, della sua originalità. La progressione 'dilemmatica' (Russo) e a catena di quella sintassi è il corrispettivo dei fenomeni di scoordinazione e slittamento che abbiamo esaminato in questo studio, espressioni l'una e gli altri di una scrittura a geometria variabile[39] (la sua più patente dimostrazione è la ricorrenza dell'anacoluto) che si propone come alternativa al paradigma classicistico.

4.2 Non sarà dunque da discutere l'ovvio bersaglio bembesco, *ergo* boccacciano, cui sono dirette le *clausule ample* e gli altri lenocinî del testo citato in apertura di questa conclusione (cfr. già Inglese 1992, 929), modelli dai quali portano evidentemente lontano le forme che si sono qui esaminate. Ma diciamo piuttosto che il vero e proprio obiettivo polemico doveva essere Bembo e soltanto Bembo, rispetto al quale Boccaccio rimaneva niente di più che il modello del modello, troppo lontano perché fosse urgente ridimensionarne la portata normativa. Ma anche sensibilmente *diverso*. Ed è qui uno dei risultati che vorrei considerare rilevanti di queste pagine: per cui possiamo confermare che le *Prose*, come in fondo irrigidiscono la lingua petrarchesca (le note correzioni bembiane alla fonomorfologia dei *Fragmenta*), così riducono la flessibilità di quella boccacciana. Il che si verifica non soltanto nella grammatica, ma anche nello stile: l'operazione bembesca che si dipana tra *Asolani*, *Prose della volgar lingua* e *Rime*, rappresenta una fondamentale riduzione della complessità e della varietà sintattica dei *Fragmenta* e insieme imbalsama e contrae

37. Russo 1975, 69: «[...] da ciò la rapidità dilemmatica del suo parlare [...]. È la sintassi adulta della scienza moderna, ovvia e familiare per noi, nuova e originale per il Machiavelli [...]. La sintassi machiavellica è già consapevole della sua libertà e individualità, e, a differenza della sintassi medievale, gerarchica e cattolica per eccellenza, va spedita per la sua via, alla maniera liberale, concatenando le enunciazioni per serie interna: sparisce il ragionamento a piramide degli scolastici, e si inaugura il ragionamento a catena, che sarà poi quello di Galileo e di tutta la prosa scientifica moderna».

38. Chiappelli 1952, 40-41 (sulla tendenza ad evitare strutture ipotattiche complesse, ovvero sul machiavelliano "principalismo").

39. È ancora Lisio 1900 a notare ad esempio la tendenza a lasciare sospese le serie: 52 n. a 10 «*prima*, avverbio, è lasciato solo, e non trova corrispondenza in *secondo*, *terzio* e *quarto*, che alla lor volta stanno campati in aria senza che grammaticalmente adempiano alcuno ufficio. È del resto abitudine del M. concepire nettamente e fortemente, ma non studiare né finire l'espressione del pensiero» (a commento di P. XII 87-88 ed. Inglese).

l'offerta stilistica del *Decameron*; e non soltanto nel senso della limitazione del suo pluristilismo (che è un fatto noto):[40] perché anche entro i confini dello stile sublime che appartiene alla cornice (e specialmente all'*Introduzione*) e ad alcune novelle, se Boccaccio si dimostra aperto a costrutti come l'anacoluto e la concordanza a senso, Bembo, si è visto, rientra nei ranghi di una sintassi rigorosamente attenta ai nessi, disciplinata da un regime assai più severo. Dunque il modello sintattico della cornice decameroniana è esso stesso impagliato in un sistema rigido: le sue deviazioni sintattiche sono abolite o comunque limitate dall'inflessibile analogismo degli *Asolani*. Non sarà allora eccessivo sospettare che il modello bembiano di prosa abbia i suoi ascendenti nella lirica, e insomma la lingua della prosa non sia altro che una versione rimodellata della lingua poetica petrarchesca: in essa Boccaccio non è che il *supporter* debitamente ridimensionato di una linea grammaticale ancora tutta (o in buona parte) fissata dai *Fragmenta*. Il che si rifletterà nel lavoro di stesura delle *Prose della volgar lingua*, che sembrano geneticamente legate al progetto di una stilistica della letteratura, e segnatamente della poesia lirica, ma debbono via via integrare, a mano a mano che ne procede lo spoglio, i materiali provenienti dal *Decameron*, facendo subire alla prospettiva stilistica una torsione in senso squisitamente grammaticale. Nella quale tuttavia rimarrà una misura di censura e di costrizione, insomma un Boccaccio abburattato dal setaccio bembesco.[41]

40. Dionisotti 1966, 23: «Negli Asolani è chiaro che il Bembo chiede al Boccaccio una lezione di lingua, piuttosto che, o prima che, di stile. Dalla varietà degli stili egli risale a una fondamentale unità linguistica»; e cfr. anche Branca 1988, 84: «Ma proprio al Bembo [...] sfuggì la segreta architettura versificata [... della prosa decameroniana: illustrata dallo studioso nelle pp. precedenti]; perché egli, come quasi tutti i critici posteriori, era assorto e quasi folgorato dall'attenzione ai modelli aurei latini e dalla ricerca di un assoluto ciceronianesimo. [...] La cultura del nostro Rinascimento e delle età seguenti ne aveva con dispregio gettato via la chiave preziosa [...] il Rinascimento si arrestava a un'ammirazione in gran parte esteriore, fissa a ideali imitativi, attenta soprattutto a interessi linguistici o meglio grammaticali».

41. È possibile dimostrare tale mutamento di prospettiva studiando da vicino (come ora è possibile con l'ed. a c. di Claudio Vela – cfr. *Riferimenti bibliografici*, Bembo, P. ed. Vela) l'elaborazione delle *Prose*, e seguendola nelle edizioni successive (la Marcolini del 1538 e la Torrentino del 1549): da cui sembra di poter desumere una sorta di ibridazione tra una prospettiva stilistica uniformante e unitaria (ricalcata sui RVF), e una prospettiva grammaticale, necessariamente esemplata sulla prosa, e proprio per questo costretta a scendere a patti con la polimorfia e il moderato pluristilismo del *Decameron*, che irrompe in misura

4.3 È proprio questo analogismo che, fino a Seicento inoltrato, esattamente come accade al modello asolano di sintassi della frase e del periodo (Bozzola 1999, cap. III e IV), viene ricusato dalla gran parte dei prosatori. Ricalcando una nota formula di Sabatini coniata per la lingua contemporanea, possiamo ribadire che la *prosa letteraria dell'uso medio* rimane fondamentalmente estranea al paradigma boccacciano-bembesco, e che, facendo i debiti pesi e contrappesi, anche i più sorvegliati tra gli scrittori qui campionati si avvicinano ad un'idea di stile prosastico assai più duttile di quella codificata nelle *Prose della volgar lingua*: se è vero, come credo di aver dimostrato, che le deviazioni sintattiche e i costrutti asimmetrici godono di una sostanziale fortuna anche tra gli scrittori letterariamente più controllati (dunque, piuttosto che Paolo Sarpi, ad esempio Galilei, Frugoni, ecc.). E questa corrente dell'anticlassicismo trova anch'essa i suoi teorici: come ad esempio, nel Cinquecento, il *Dialogo della retorica* e il *Dialogo delle lingue* speroniani, dove è messa insieme una densa argomentazione contro il bembismo, leggi formalismo e dominio dei *verba* sulle *res*, nella prosa;[42] o nel Seicento la virulenta (come al solito) polemica sarpiana contro una concezione formalistica, in altri tempi si sarebbe detto edonistica, della scrittura, e insieme contro le doppiezze e le ambiguità della retorica gesuitica, contro le quali il frate opponeva la rude necessità di infilzare diretti la verità e sgominare la menzogna.[43]

Su queste premesse si deve concludere che l'impostazione critica che vuole assorbire all'interno della lezione bembiana la gran parte delle opere letterarie cinquecentesche non è più oggi, alla prova dei fatti, sostenibile. Se si rilegge ad esempio, a quasi quarant'anni di distanza, Mazzacurati 1967, 192-93, dove a partire da una citazione di Benedetto Varchi si vuole dimostrare il «collettivo riscatto del proprio tempo [*scil.* il tempo del Varchi] dalla dispersione naturalistica», appoggiandosi allo sma-

massiccia nel testo delle *Prose* in fase avanzata (come già aveva osservato Trovato 1994, 114): da cui gli innumerevoli *quantunque*, *come che* e sim. che introducono la citazione boccacciana. Su questi problemi è in fase di elaborazione uno studio condotto sullo spoglio delle varianti messe a punto dall'apparato di Vela, che pubblicherò prossimamente.

42. Speroni, *Dialogo*, 198: «cotal studio di parole seguimo contra 'l natural disiderio dell'intelletto, il quale da sé inclinato alla vera cogniton delle cose, onde diventa perfetto, non contento d'esser altrove rivolto, ove ornato di ciancie di fora via, dentro vano rimagne»; su questi problemi si sofferma Afribo 2001, cap. I.

43. Cfr. Pozzi 1975b, 77 ss.

scheramento che il cinquecentista mette in atto delle finte dissidenze rispetto al modello bembiano:

> [...] successe a questi M. Pietro Bembo, il quale solo vide, solo conobbe e solo conseguì quello che nello scrivere a imitazione del Petrarca e imitazione del Boccaccio si poteva fare [...]; dietro il quale seguirono poi e seguono tutto giorno molti altri, i quali con grande utile e piacere altrui, e grandissima lode di sé, hanno scritto e scrivono tuttavia; ancora che molti, massimamente in Firenze [...] o credono o fanno sembiante di credere, che il vero scrivere fiorentino sia lo scrivere come si favella in Firenze. La qual cosa essere lontanissima dal vero dimostra non pure il Ceo o Girolamo Benivieni [...]. E il medesimo si vede ne li scritti di quelli medesimi che tengono cotal opinione, se bene s'ingegnano di scrivere in altra maniera di quello che dicono; e M. Baldassarre Castiglione, se bene disse il contrario, usò tutta l'arte che sapea per iscrivere toscanamente' [B. Varchi, *Discorso se chi scrive debba seguire la lingua dell'uso*, in *Opere*, Trieste, Lloyd Austriaco, 1859, vol. II, p. 816; cit. qui da Mazzacurati l.c.];

si deve obiettare che in Castiglione l'adeguamento (o piuttosto il tentativo di adeguarsi) al toscano, e cioè a Bembo stesso, secondo l'implicita illazione, è esclusivamente fonomorfologico, e che rimaneva netta e decisiva la discriminante stilistica segnata dalla sintassi, e dai fenomeni che andiamo qui illustrando. E insomma non è più questione di classicismo verso naturalismo, secondo i parametri del critico citato, ma di classicismo verso anticlassicismo, e cioè antibembismo: in un quadro, oltre che stilistico, anche e insieme ideologico, in cui è la stessa concezione della scrittura ad essere radicalmente diversa.

L'analogismo bembiano riuscirà vincente solo sul lungo periodo, come era accaduto alla sua fonomorfologia: perché anacoluto e concordanza a senso verranno progressivamente emarginati e considerati anomalie grammaticalmente non tollerabili nella prosa letteraria, e sono in effetti già evitati dagli scrittori che mi paiono stilisticamente (non culturalmente) più avanzati, come Alessandro Tassoni.[44] Occorrerebbe proseguire questa ricerca nella prosa settecentesca, ma bastino intanto due ordini di argomenti. Il primo consiste nella documentazione portata da

44. Nella cui prosa (considerando i materiali raccolti in proporzione alle pagine schedate), in una stima approssimativa, ho l'impressione che i costrutti asimmetrici siano complessivamente rari, mentre la sua sintassi pare nell'insieme tra le più avanzate del secolo, cioè tra le meno caratterizzate dai fenomeni più tipici della prosa cinquecentesca relativi ad esempio all'ordine delle parole (per i quali cfr. Bozzola 1999, cap. III).

D'Achille 1990, 292, relativamente alla concordanza a senso: che si riduce drasticamente a mano a mano che ci si inoltra nel Seicento; date le dimensioni e l'estensione del corpus testuale su cui si fonda la sua analisi, non si può che consentire, e considerare i campioni che ho reperito e discusso in questa sede come testimonianza di una resistenza, fino a tardo Seicento, destinata prima o poi a venir meno.

Il secondo è nella polemica di Paolo Beni contro la prosa boccacciana, che se fa attrito con le effettive risoluzioni che ho documentato tra i suoi contemporanei e coevi, tuttavia ci riesce, a lume della norma di oggi, assolutamente incontrovertibile. Beni sostiene nell'*Anticrusca* l'illegittimità dell'anacoluto e dello zeugma sintattico, che smaschera nella sintassi del *Decameron* considerandoli a tutti gli effetti dei solecismi. Ecco qualche campione boccacciano in cui «la testura delle parole esce di regola» (p. 56), che riporto rispettando il testo che l'autore aveva sotto mano (che spesso ovviamente diverge da quello autografo di cui disponiamo oggi), con i necessari aggiustamenti ortografici.[45] Contro l'anacoluto:

Ma di grazia sentasi come ragioni di Talano nella novella settima della giornata nona: «Costui avendo una giovane, chiamata Margarita, bella tra tutte l'altre, per moglie presa, ma sopra ogn'altra bizzarra, spiacevole e ritrosa, intanto che a senno di niuna persona voleva fare alcuna cosa, né altri far la poteva a suo». Or qui senza dubbio manca il verbo che principal vien detto: posciaché, cominciando a sospender il sentimento fin da principio, col punto chiude la sentenza senza ricordarsi di aggiungere alcuna cosa che detto Talano o facesse o dicesse (Beni 1613, 61).[46]

45. Cito da Beni 1613. Trascrivo sempre *v* nei casi in cui il fonema corrispondente è reso con *u*; *t(t)i* + vocale con *z*; normalizzo l'*h*, maiuscole e minuscole, i segni paragrafematici e interpuntivi.

46. Si veda ancora Beni 1613, 111 «Ma che parlare è quello ch'egli usa nella Conclusione dell'Opera? "Primieramente, se alcuna cosa n'è, la qualità delle novelle l'hanno richiesto, le quali, se con ragionevole occhio da intendente persona sien riguardate, assai aperto sarà conosciuto, se io quelle della lor forma trar non havessi voluto, altramente raccontar non poterle". Or qui certamente *le quali* mal s'accordano con le seguenti parole: poiché il dir *le quali assai aperto sarà conosciuto* (che questa è la vera costruzione) contien sollecismo bruttissimo»; ibid. 100-1: «E l'istesso dico [...] mentre scrive "venuta Elisa alla fine della sua novella non senza gran piacere di tutta la Compagnia avendola raccontata, quando la Reina ad Emilia voltatasi, le mostrò voler che ella appresso d'Elisa la sua raccontasse", dove niuno è che non vegga quella particella *quando* esser soverchia, in modo che il sentimento (quello che altrove accennai) ne resta intorbidato e corrotto: anzi che poteva il Boccacci con onor suo lasciar anco quelle parole *avendola raccontata* e dire:

E contro lo zeugma sintattico:

[...] che dicend'egli [Boccaccio] «ci bisogna per quell'acqua tre paia di buon capponi» commette solecismo assai chiaro, dovendosi dire «ci bisognano». Né dissimile è quello «per altre cose che bisogna d'attorno», dovendosi dire «che bisognan d'attorno» (Beni 1613, 45).[47]

È sintomatico tuttavia che in qualche caso l'anacoluto affiori fuori di citazione, a testimonianza della sua resistenza e dunque a conferma di quanto andiamo sostenendo:

[il periodo si estende per una quindicina di righe] E pertanto (per ritornar là donde mi son partito) chi incontrasse negli *Asolani* e nell'altre prose del Bembo alcune poche di quelle voci o frasi [...] io non vorrei però che il Boccacci, il qual ne è pieno per ogni parte, restasse di qua scusato di tanti errori (ibid. 118):

che sono casi del tutto analoghi agli esempi (113)-(125). C'è insomma una dissociazione tra l'idea di norma linguistica propugnata nell'*Anticrusca*, e la prassi ancora diffusa tra i contemporanei e nella prosa del suo stesso autore, dissociazione che rispecchia quella, di ogni epoca, tra codificazio-

"Venuta Elisa alla fine della sua novella non senza gran piacere di tutta la compagnia, la Reina ad Emilia voltatasi" con quel che segue». Alle pp. 28-29 riporta un brano del *Decameron*, quindi lo riscrive nella forma ritenuta corretta (corsivi miei): «[comincia la citazione dal *Decameron*] "*Il Saladino*, il valor del quale fu tanto, che non solamente di picciol uomo il fé di Babilonia Soldano, ma ancora molte vittorie sopra li re saracini e cristiani gli fece avere, avendo in diverse guerre e in grandissime sue magnificenze speso tutto il suo tesoro, e per alcuno accidente sopravenutogli bisognandoli una buona quantità di danari, né veggendo donde così prestamente, come gli bisognavano, aver gli potesse, *gli venne a memoria* un ricco giudeo, il cui nome era Melchisedech, il quale prestava ad usura in Alessandria [...]". Ma tutto questo concetto in questa o altra simil maniera comparirebbe: "Il Saladino fu di tanto valore che non solamente di picciol uomo divenne Soldano di Babilonia, ma ancora de' saracini e de' cristiani riportò molte vittorie. Or questi spese in diverse guerre ed in grandissime magnificenze largo tesoro, dimodo che venendoli per alcun accidente bisogno di buona quantità di danari, si trovò in gran pensiero, non veggendo egli donde così prestamente potesse averla. Pur venendolo a memoria un ricco giudeo nominato Melchisedech, il quale in Alessandria prestava ad usura, pensossi che costui, volendo, averebbe potuto servuirlo"».

47. Cfr. ancora: «Quanto negl'uomini è gran senno il cercar d'amar sempre donna di più alto legnaggio, ch'egli non è, così nelle donne è grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dall'amore di maggior uomo ch'ella non è»: nel qual luogo la parola *egli* s'accorda con *uomini*, con solecismo aperto: e invero conveniva dire, «negl'uomini è gran senno amar donna di più alto legnaggio ch'essi non sono», e non «ch'egli non è» (Beni 1613, 67).

ne dei grammatici e consuetudini delle scritture. Con questa posizione Beni finisce così per convergere, suo malgrado, verso il modello degli *Asolani*, di cui mette a fuoco acutamente le discriminanti, sul versante dei fenomeni che andiamo commentando, rispetto al *Decameron* (cui abbiamo accennato poco sopra), nel quadro di un giudizio che rimane fortemente critico:

p. 117 All'incontro [il Bembo] nella prosa, già che per essemplare si propose il Boccacci [...] è riuscito più tosto turgido e duro e (per confessar ingenuamente il tutto) affettato e oscuro, che facile e temperato. E seben come fu ornato di varie scienze e singolarmente di latine lettere, *non incorse in periodi tronchi e imperfetti, o pur in solecismi ed errori a guisa del Boccaccio*, né men si addusse ad affettar bassezze di volgo [corsivo mio].

Ma dopo Paolo Beni, e direi anche più autorevolmente, ecco la testimonianza grammaticale di Daniello Bartoli, che dimostra al contrario una persistente apertura verso l'anomalia, il che è congruo con la sua stessa propensione stilistica all'asimmetria, documentata qui e altrove.[48] Circa la concordanza a senso, lo scrittore invita a considerare il fenomeno come normale con sostantivi che designano una pluralità di agenti:

i nomi poi che abbracciano moltitudine come *popolo, esercito, città, commune, ec.* prendono, se loro si dia, il verbo nel numero del più, ed eziandio mutan genere, e si dice *il popolo, il commune, la città, si adunarono, furono uccisi, ec.*, di che v'ha mille esempi.[49]

Ma più in generale l'autore vuole insieme sciogliere la rigidità di Lionardo Salviati e della Crusca e concedere più spazio all'iniziativa stilistica e alla deviazione. Così, ad esempio, sbeffeggia i censori delle irregolarità, anche se infinitesime, legittimandole in virtù della chiarezza e dell'autorità (aggiungiamo, stilistica) del modello. Il cap. XI del *Torto e diritto del non si può* si intitola: «Gli, chi, che, sì come & c. stranamente accor-

48. Nella sue opere non grammaticali sono potenziati i costrutti nominali, responsabili assieme all'ellissi di esiti non meno asimmetrici e 'devianti', conformi ad una poetica della *brevitas* e del non detto (o, seicentescamente, dell'allusivo): cfr. Bozzola 2000, 80-84.

49. D'Achile 1990, 278, che cita D. Bartoli, *Il torto e il diritto del non si può*: ho riprodotto il testo della citazione dalla prima edizione (Bartoli 1655, 159). Da qui le citazioni che seguiranno nel testo.

dati»; i pedanti, in presenza delle stranezze di seguito esemplificate, «si crollano e contorcono più che i cedriuoli»; ma

siano proprietà delle particelle, siano misterii della lingua, siano licenze degli scrittori, che che siano, buone qual più e qual meno, se l'autorità e l'uso può farle: e basterà senza chiosa o commento registarne gli esempi, che quel che v'è di stravagante nella costruzione è sì chiaro, che tanto sol che si leggano s'intenderà.

Seguono appunto gli esempi, dai quali estraggo: «Il quale, risguardandola [*riguardandola* nel testo Branca], gli parve bella e valorosa» (perfetto caso di anacoluto, D. I 5 11); e di seguito: «Il Zima, vedendo ciò, gli piacque» (ibid. II 5 7: ma *udendo* nel testo Branca). Aggiungerò, per la puntualità del riscontro con un fenomeno documentato sopra in Machiavelli ed esemplificato con le frasi (6)-(8), la 'regola' enunciata a p. 203:

Ove si vogliano adoperare due verbi di tal natura, che l'un d'essi richiegga d'accompagnarsi con l'*avere*, e l'altro con l'*essere*, non è bisogno esprimerli amendue, ma si può tacere per esempio l'*essere*, come se l'uno e l'altro reggessero con l'*avere*.

Cui segue l'esempio (D. VII 5 25): «Avrebbe la confessione abbandonata e andatosene».[50] Accade insomma che, partendo dalle stesse posizioni anti o extracruscanti, Beni e Bartoli finiscano per assumere atteggiamenti opposti. E mi paiono entrambi paradigmatici: il primo di un atteggiamento grammaticalmente analogistico, che, obiettando alle licenze sintattiche boccacciane, finisce per convergere nel rigore grammaticale bembiano anticipando la tendenza della lingua italiana dei secoli a venire; il secondo, piuttosto attento e sensibile all'uso e diciamo più alla stilistica che alla grammatica, di una legittimazione larga e tollerante di quel pacchetto di stilemi ricusati da Bembo ma attivi in tutta la tradizione della prosa fino al suo secolo. La media e il corpo vivo della prosa letteraria, ancora per qualche decennio, stavano da questa parte.

50. Tra gli esempi che potrei aggiungere cito almeno ancora, alle pp. 156-57, la legittimazione dello zeugma sintattico. Dapprima, come al solito, viene enunciata la regola: in una serie di voci di genere diverso, l'aggettivo, il participio ecc. si accordano con il nome maschile; di seguito la regola è considerata pertinente solo «parlandosi di persone. Ma di cose, v'ha moltissimi esempi in contrario»: cioè, alla regola, seguono le irregolarità che, da buon anomalista, l'autore considera assolutamente legittime. Eccone gli esempi: «Elli medesimo e sua oste era mancata molto» (G. Villani, *Nuova cronica*, libro 10 cap. 304 par. 2 – numerazione dei paragrafi dalla LIZ), «Fece stare nel porto quattro galee armate e due legni, le quali assediavano la città per mare» (ibid. libro 7 cap. 72 par. 2

5. *Riferimenti bibliografici*

a) *Testi* (tra parentesi quadre l'anno dell'edizione utilizzata dall'editore moderno)

Bartoli, R.S. = Daniello Bartoli, *La ricreazione del savio*, a c. di B. Mortara Garavelli, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1992 [1684, ma 1659[1]].

Bembo, A. = Pietro Bembo, *Gli Asolani*, a c. di G. Dilemmi, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991 [1505].

Bembo, P. = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Le rime*, a c. di C. Dionisotti, Torino, TEA, 1993.

Bembo, P. ed Vela = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'*editio princeps *del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, Bologna, CLUEB, 2001.

Boccaccio D. = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980 (cito per giornata, novella e paragrafo).

Castiglione, C. = Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a c. di E. Bonora, Milano, Mursia, 1988 [1528].

Della Casa, G. = Giovanni Della Casa, *Galateo*, a c. di G. Barbarisi, Venezia, Marsilio, 1999 [ed. basata sul ms., av. 1558].

Frugoni T.C. = Francesco Fulvio Frugoni, *Il Tribunal della Critica*, a c. di S. Bozzola e A. Sana, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2001 [1689].

Galilei, D.D.M. = Galileo Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla mecanica ed i movimenti locali*, a cura di E. Giusti, Torino, Einaudi, 1990 [1638].

Galilei, D.M.S. = Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, a c. di O. Besomi e M. Helbing, Padova, Antenore, 1998 [1632] (si cita per giornata e paragrafo).

Guicciardini, S.I. = Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, a c. di S. Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1971 [1561, ma redatta av. 1540].

Machiavelli, A.G. = Niccolò Machiavelli, *Dell'arte della guerra*, in Id. *Tutte le opere*, a c. di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1993 [1521].

Machiavelli, P. = Id., *Il Principe*, a c. di G. Inglese, Torino, Einaudi, 1995 [1532].

Magalotti, S.N.E. = Lorenzo Magalotti, *Saggi di naturali esperienze*, a c. di T. Poggi Salani, Milano, Longanesi, 1976 [1667].

Sarpi, I.C.T. = Paolo Sarpi, *Istoria del Concilio tridentino*, in Id., *Opere*, a c. di G. e L. Cozzi, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1997 [ed. basata sul manoscritto, av. 1619].

Speroni, *Dialogo* = Sperone Speroni, *Dialogo delle lingue*, edizione condotta sull'autografo a cura e con un'*Introduzione* di Antonio Sorella, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1999 [av. 1542, data della *princeps*].

Tassoni, P.D. = Alessandro Tassoni, *Pensieri diversi*, a cura di P. Puliatti, Bari, Laterza, 1977 [av. 1620].

b) *Studi*

Afribo 2001 = A.A., *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.
Bartoli 1655 = D.B., *Il torto e il diritto del non si può*, Roma, per Ignazio de' Lazzeri.
Beni 1613 = P.B., *L'Anticrusca overo il paragone dell'italiana lingua: nel qual si mostra chiaramente che l'Antica sia inculta e rozza: e la Moderna regolata e gentile*, Padova, per Battista Martini.
Bertoni 1932 = G.B., *La sintassi del Machiavelli e il Principe*, in *Lingua e pensiero (studi e saggi linguistici)*, Firenze, Olschki, pp. 163-75.
Bozzola c.s. = S.B., *La sintassi del verbo nel discorso riportato. Ricerche nella prosa del Cinque e del Seicento*, c.s. SGI.
Bozzola 1999 = S.B., *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei 'Dialoghi' del Tasso*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca.
Bozzola 2000 = S.B., *Costrutti nominali e appositivi nella prosa di Daniello Bartoli*, LN, LXI, 3, pp. 65-84.
Branca 1988 = V.B., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni.
Chiappelli 1952 = F.C., *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze, Le Monnier.
Chiappelli 1969 = F.C., *Nuovi studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze, Le Monnier.
D'Achille 1990 = P.D'A., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al sec. XVIII*, Roma, Bonacci.
De Sanctis 1871 = F.De S., *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi, 1981.
Dionisotti 1966 = C.D., *Introduzione* a P. Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, Torino, UTET, pp. 7-54.
Dionisotti 1980 = C.D., *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi.
Fornaciari 1881 = R.F., *Sintassi italiana dell'uso moderno*, ristampa anastatica dell'edizione del 1881 (Firenze, Sansoni, 1974).
GDLI = S. Battaglia (e poi G. Barberi Squarotti), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961 ss.
GGIC = *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, a c. di L. Renzi, Bologna, Il Mulino, 1988; vol. II, a cura di L. Renzi e G. Salvi, ivi, 1991; vol. III, a c. di L. Renzi , G. Salvi e A. Cardinaletti, ivi, 1995.
Inglese 1992 = G.I., *Il Principe (De principatibus) di Niccolò Machiavelli*, in A.Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*. I *Dalle Origini al Cinquecento*. Torino, Einaudi, pp. 889-941.

Lisio 1900 = N. Machiavelli, *Il Principe*, con commento storico filologico stilistico di Giuseppe Lisio, Firenze, Sansoni.
LIZ = P. Stoppelli-E. Picchi (a cura di), *Letteratura Italiana Zanichelli*. CD-rom dei testi della letteratura italiana, Bologna, Zanichelli (versione 3.0).
Mazzacurati 1967 = G.M., *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori.
Mazzacurati 1980 = G.M., *Pietro Bembo*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 3/II, pp. 1-59.
Mazzacurati 1985 = G.M., *Il rinascimento dei moderni*, Bologna, Il Mulino.
Norden 1986 = E.N., *La prosa d'arte antica*, a c. di B. Heinemann Campana, Roma, Salerno [1909², 1915³].
Piotti 2001 = M.P., *La lode della brevità. Aspetti sintattici del «Ritratto del privato politico cristiano» di Virgilio Malvezzi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIV, I, pp. 131-83.
Poggiogalli 1999 = D.P., *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca.
Pozzi 1975a = M.P., *Machiavelli e Guicciardini: appunti per un capitolo di storia della prosa italiana*, in Id., *Lingua e cultura del Cinquecento*, Padova, Liviana, pp. 49-72.
Pozzi 1975b = M.P., *Paolo Sarpi e la letteratura (note a proposito di due antologie di scritti sarpiani)*, in Id., *Lingua e cultura*, cit., pp. 73-90.
Rohlfs 1966-69 = G.R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi.
Russo 1975 = L.R., *Machiavelli*, Bari, Laterza (1945?).
Schiaffini 1934 = A.S., *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova, Emiliano degli Orfini.
Segre 1963 = C.S., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli (si cita dall'edizione del 1991).
Serianni-Castelvecchi 1989 = L.S.-A.C., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET.
Trovato 1994 = P.T., *Storia della lingua italiana. Il Cinquecento*, Bologna, Il Mulino.
Zublena 2001 = P.Z., *Coazione all'ornatus. La sintassi del periodo nelle 'Prose della volgar lingua'*, in *«Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo*, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a c. di S. Morgana-M. Piotti-M. Prada, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, pp. 335-71.

Paolo Zublena

LA MACROSINTASSI DEL GALATEO

1. Giovanni Della Casa è stato un uomo con molte maschere: la sua attività di scrittura non fa che ricalcare l'inafferrabile ambiguità con cui il celebre Monsignore (una bella ironia della sorte che con tale titolo venga antonomasticamente indicato colui che per tutta la vita inseguì la porpora cardinalizia) caratterizzò la sua prassi di comportamento pubblica e privata.

Che il cosiddetto *Galateo* non rientrasse pacificamente nell'alveo di un conformistico classicismo boccacciano-bembiano in cui la critica lo aveva miopemente collocato per secoli, lo si era già notato attraverso alcune crepe di incomprensione – agnizioni di aporie –, che punteggiano diversi studi lungo tutto l'arco del Novecento.[1] A partire dall'inizio degli anni '80, un ritorno di interesse sul *Galateo* ha revocato in dubbio alcuni luoghi comuni dell'interpretazione canonica. In particolare Scarpa 1981, mostrando la rilevanza della «finzione letteraria che costituisce il *divertissement* dell'autore, il quale strizza l'occhio ai suoi lettori

1. Mi riferisco, tra gli altri, in particolare – oltre che ad alcune contradditorie notazioni di Prezzolini nell'edizione del *Galateo* contenuta in Baldassar Castiglione – Giovanni Della Casa, *Opere*, a cura di G.P., Milano, Rizzoli, 1937 – a Bonora 1970 (l'articolo, pubblicato in prima sede sul GSLI è però risalente al 1956), che coglie una non facilmente spiegabile varietà di tono nello stile del *Galateo*, poi a Di Benedetto 1981, che mette a fuoco l'ironia implicita nel trattato – senza in realtà fornire una spiegazione soddisfacente delle sue ragioni, fino al fondamentale Scarpa 1981, che individua il ruolo decisivo della costruzione fittizia del personaggio-locutore (il «vecchio idiota»), senza per altro giungere a una plenaria equazione tra il piano stilistico del testo e l'operazione tematico-ideologica in esso rappresentata (e la distanziazione dell'autore da questa).

prestando al "vecchio laico idiota" la propria cultura, deformandola e retrodatandola con l'uso d'un lessico e d'una sintassi trecenteschi, da testo esemplare come una "vita dei santi padri"», aveva richiamato l'attenzione sull'irresolutezza di fondo dell'opera, attribuendola però a una difettosa progettazione autoriale. Non sarei così certo che il lessico (in parte) e la sintassi possano esser detti così, a cuor leggero e senza la prova dei dati, genericamente «trecenteschi». Quale Trecento poi? Quello dei volgarizzamenti, delle agiografie, oppure quello di Boccaccio (di cui in effetti – ma solo in limitate zone – ci sono tracce sintattiche e – ancor più – lessicali)? Sia come sia, la comune individuazione della critica è da ravvisare nella discontinuità linguistica, tematica e macrotestuale che caratterizza l'intera opera.

È avvenuto poi che nell'ultimo decennio la discussione interpretativa abbia lasciato spazio a una accesa *querelle* filologica sul testo del *Galateo*, che ovviamente finisce per comportare delle conseguenze anche sul piano dell'interpretazione e dell'analisi linguistica. Non ci si potrà soffermare in questa sede su una ricostruzione dettagliata della intricatissima *quaestio* filologica: basti ricordare che Emanuela Scarpa, a culmine di un lavoro protrattosi per anni e in parte depositato in un articolo preparatorio – Scarpa 1981 – ha fatto uscire un'edizione critica – Giovanni della Casa, *Galateo overo de' costumi*, a cura di E.S., Modena, Panini, 1990 – che porta a testo la *princeps* veneziana del 1558 (*Rime et prose*, presso Bevilacqua) e in apparato la redazione del manoscritto Vaticano Latino 14825 (ancora in genere nominato ms. Ricci-Parracciani, in conformità al nome dei tradizionali proprietari), apografo di mano del segretario Erasmo Gemini, con correzioni autografe. Un anno dopo è stata data alle stampe un'edizione – Giovanni della Casa, *Galateo*, a cura di Gennaro Barbarisi, Venezia, Marsilio, 1991, poi seguita da una seconda edizione riveduta e corretta nel 1999[2] – che inverte il criterio della Scarpa, confinando in apparato la vulgata e promuovendo a testo il manoscritto apografo. Questo perché Barbarisi è convinto che le molte varianti, soprattutto linguistiche, che differenziano il testo della vulgata da quello manoscritto, siano il frutto di un'operazione normalizzante in senso bembiano

2. Da questa seconda edizione Barbarisi si citerà il *Galateo*, usando l'abbreviazione *G* seguita dal numero di pagina.

condotta da Carlo Gualteruzzi, com'è noto fedelissimo a Bembo, suo esecutore testamentario e curatore delle opere postume – e curatore anche – insieme a Gemini – delle *Rime et prose* casiane.[3]

In realtà, anche in presenza della sola vulgata, è difficile accettare la tradizionale nomea di boccaccismo che ha accompagnato il *Galateo*. Di boccaccismo parlava appunto in un datato intervento Bonora 1970, pur precisando che il termine andava inteso come adesione alla pluralità di stili del *Decameron*, non al solo stile alto della cornice isolato da Bembo nella canonizzazione delle *Prose*. Nondimeno, le macchie di artificio intraviste da Bonora erano in realtà solo delle macchioline, rare al di là del primo e notoriamente convoluto periodo: la misura dominante del trattato è quella del periodo breve non più di tanto inframmezzato da interposizioni frasali, per non dire di una perdurante impressione di affanno stilistico che, se si accetta l'interpretazione di Barbarisi 1999 e Berra 1997, che riprendono il già citato Scarpa 1978,[4] andrebbe attribuita all'etopeizzazione della figura del locutore, il «vecchio idiota». Il *Galateo* non sarebbe quindi che un mero esercizio stilistico teso alla ricreazione della mentalità e della lingua dell'illetterato protagonista. Non si spiegherebbe altrimenti «il procedere a volte affastellato del periodo» che «corrisponde più all'incalzare degli argomenti del discorso, che vorrebbe essere familiare, che a una volontà di ricalcare quasi scolasticamente (e se l'avesse voluto, non mancavano certo al Casa le possibilità di farlo!) il periodare classicheggiante» (Barbarisi 1999, 26): tesi del resto già sostenuta da Vincenzio Borghini, come si vedrà nell'ultimo paragrafo. Se neppure nel testo vulgato è riscontrabile una strutturazione del periodo alla maniera bembiana, ciò accade tanto meno nel testo del manoscritto, che – secondo Barbarisi – viene pur sempre adeguato, almeno in parte, da Gualteruzzi al modello boccacciano.[5]

3. La tesi di Barbarisi ha sollevato violente obiezioni (tra le altre, si possono citare le recensioni Sole 1992 e Di Benedetto 1995, quindi il più ampio articolo Scarpa 1997), a cui si è data risposta in Barbarisi 1997 (importante anche, nella stessa sede, il saggio di Claudia Berra [1997], che corrobora a livello interpretativo la tesi filologica di Barbarisi); infine Barbarisi (1999a) ha replicato a Scarpa 1997 (l'articolo è seguito da una noticina della stessa Scarpa).

4. Ovviamente basato sulla vulgata.

5. Cfr. Barbarisi 1999, 35.

Cerchiamo di raccogliere le fila del dibattito critico. Il *Galateo* è stato per tanti secoli interpretato come un'opera prescrittiva, seriamente intesa a fornire dei modelli di comportamento giusta l'etica della «società delle buone maniere», per dirla con Elias. Recentemente è stato proposto di considerare come non casuali, o non rispondenti a degli errori progettuali dell'autore i molti momenti tra l'ironico e il grottesco in cui il locutore, il «vecchio idiota» banalizza, o misintepreta dei luoghi comuni tratti dalla cultura classica o dalla società contemporanea. Tali presunte «sbavature» definirebbero invece un progetto autoriale di opera con funzione ironico-critica, oppure di semplice e in fin dei conti anodino esercizio di stile, che Della Casa teneva ben poco in conto, a ben altri testi demandando la speranza della sua futura gloria.

L'analisi macrosintattica che questo lavoro si prefigge non comporta una scelta di campo preventiva. Il fatto che venga usata l'edizione Barbarisi, quella che testimonia la redazione manoscritta apografa – l'ultima, fino a prova contraria, ad essere stata sicuro oggetto delle cure editoriali dello stesso autore – non implica in realtà un'opzione a priori, in quanto le differenze tra i due testi sono – dal punto di vista della sintassi del periodo – pressoché inesistenti (gli unici minimi casi verranno indicati *infra*, nei casi specifici). Saranno oggetto di indagine l'estensione e la gerarchia subordinativa del periodo, e soprattutto la geometria della distribuzione delle frasi semplici all'interno del periodo stesso, con particolare attenzione ai fenomeni di accumulazione a sinistra e di interposizione.[6] In conclusione si potranno tracciare alcune linee di tendenza non inutili, forse, a illuminare qualche aspetto dubbio della discussione interpretativa e – indirettamente – filologica sul *Galateo*.

Verrà usata come punto di riferimento contrastivo un'opera di genere diverso dal trattato come l'*Orazione di M. Giovanni della Casa scritta a Carlo V Imperadore intorno alla restituzione della città di Piacenza*, in quanto

6. Il più recente studio sulla macrosintassi cinquecentesca – l'ottimo Bozzola 1999, nel suo quarto e massimamente rilevante capitolo – ha fornito un efficace modello di analisi, seguito per esempio in tutto e per tutto da Piotti 2001. Fino a esso non erano da segnalare che il disegno a tesi di Segre [1953] e le acute approssimazioni di Durante 1981 (un cenno, nonostante il differente merito diacronico, è da spendere anche per il pregevole Tesi 1989-1990). Nel presente lavoro per il rispetto metodologico si è tenuto conto del modello di Bozzola, apportandovi le varianti già applicate in Zublena 2001.

unanimemente considerata di livello stilistico meno ornato rispetto all'altra *Orazione di monsignor della Casa fatta al senato di Venezia circa l'anno 1547 mentre ch'era legato a quella Repubblica esortandola a entrare in lega con la sede apostolica e co 'l Re Cristianissimo contro la Maestà di Carlo V.*[7] Entrambe, in ogni caso, sono esempio di una soluzione stilistica di alta temperatura esornativa, di chiara derivazione bembiana: un carattere che sembra comune alle esigenze pubbliche di visibile dignità richieste al particolare genere letterario dell'orazione da tenere di fronte a degli astanti.[8]

2. Circa il 4% dei periodi nel *Galateo* supera le dieci frasi semplici (contro l'1-2% del *Principe*, il 5-6% del *Cortegiano*, il 10% delle *Prose della volgar lingua*, il 6-7% degli *Asolani*; l'*Orazione* si attesta sul 13% circa, secondo una tendenza propria del genere).[9] In linea con una certa tendenza all'andamento paratattico, notata più volte dai lettori dell'opera, – e sia pure in contraddizione con la impegnativa torsione ipotattica del fuorviante periodo d'esordio – si registra nel complesso dell'opera una larghissima presenza relativa di frasi indipendenti rispetto alle subordinate, superata soltanto dalla paratassi a mitraglia del *Principe*.[10] Il dato con-

7. L'edizione seguita è quella di Arnaldo Di Benedetto in *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A.D.B., Torino, UTET, 1991 (prima edizione, ivi, 1970), che assume a testo la più volte citata vulgata veneziana del 1558.

8. Si veda sul tema il sempre efficace Folena 1957. Sulle orazioni casiane, è ora della massima rilevanza Albonico 1997.

9. I dati che vengono via via offerti per un riscontro contrastivo con il *Galateo* si riferiscono all'interezza del *Principe*, e al primo libro di *Asolani*, *Prose della volgar lingua* e *Cortegiano*. Essi provengono in gran parte da Zublena 2001, *passim*.

10. Si pensi ai celebri – e classici – giudizi di De Sanctis e Russo: «Con la forma scolastica rovina la forma letteraria fondata sul periodo. [...] Machiavelli ti dà semplici proposizioni, ripudiato ogni corteggio; non descrive e non dimostra, narra o enuncia, e perciò non ha artificio di periodo. Non solo uccide la forma letteraria, ma uccide la forma stessa come forma, la sola divinità riconosciuta. Appunto perché ha piena la coscienza di un nuovo contenuto, per lui il contenuto è tutto e la forma è nulla. O, per dire più corretto, la forma è essa medesima la cosa nella sua verità effettuale, cioè nella sua esistenza intellettuale o materiale» (De Sanctis [1870-71], 472); «La sintassi machiavellica è già consapevole della sua libertà e individualità e, a differenza della sintassi medievale, gerarchica e cattolica per eccellenza, va spedita per la sua via, alla maniera liberale, concatenando le enunciazioni per serie interna: sparisce il ragionamento a piramide degli scolastici, e si inaugura il ragionamento a catena, che sarà poi quello di Galileo e di tutta la prosa scientifica moderna» (Russo [1931], 69).

ferma la struttura in linea di tendenza niente affatto complessa del periodo casiano nel *Galateo*: si tenga anche presente che la natura dialogica delle opere di Bembo e Castiglione assunte come termine di paragone abbassa la percentuale dei periodi estesi (sopra le dieci frasi semplici), a causa della presenza di numerosissimi periodi olofrastici (o di due frasi semplici) fungenti da introduttori del discorso diretto.

Se si vuole però cercare il periodo linearmente più esteso del *Galateo*, si troverà un dato che pare in decisa controtendenza alla definizione di semplicità appena formulata. Ma è solo l'apparenza:

> la qual cosa come si possa fare ti ho in parte mostrato di sopra, ciò è *se tu non favellerai di materia vile né frivola né lorda né abominevole; et se tu saprai scegliere fra le parole del tuo linguaggio le più pure et le più proprie et quelle che miglior suono et miglior significazione haranno, sanza alcuna rammemorazione di cosa brutta né laida né bassa, et quelle accozzare non amassandole a caso né con iscoperto studio troppo mettendole in filza; et oltre a ciò se tu procaccerai di compartire discretamente le cose, che tu harai a dire, et guardera'ti da accozzare le cose difformi tra sé, sì come*
>
> *«Tullio et Lino et Seneca morale»,*
>
> *o pure:*
>
> *«L'uno era Padovano et l'altro laico»;*
>
> *et se tu non parlerai sì lento come svogliato, né sì ingordamente come affamato, ma come temperato huomo dee fare; et se tu proferirai le lettere et le sillabe con una convenevole dolcezza, non a guisa di maestro che insegni a leggere et compitare a' fanciulli, né anco le masticherai né inghiottiraile appiccate et impiastricciate insieme l'una con l'altra; se tu harai dunque a mente questi et altri sì fatti ammaestramenti,* il tuo favellare sarà volentieri et con piacere ascoltato dalle persone, et manterrai il grado et la degnità che si conviene a gentilhuomo bene allevato et costumato. [G 94-95]

Nonostante le ventisei frasi semplici, estensione che supera qualunque periodo delle diverse opere cinquecentesche cui si è fatto cenno, l'impianto del periodo è poi tutt'altro che sofferente di eccessivo artificio decorativo. Tutta la struttura è infatti basata, dopo le iniziali principale e argomentativa, su una epesegetica («ciò è [...]) che ha il ruolo di apodosi, e – interposta – da una smisurata protasi (evidenziata qui sopra con il corsivo) che – lungi dal ricordare le artificialissime e ricamate accumulazioni a sinistra degli *Asolani* – rimanda piuttosto a tecniche retoriche seriali (la ripetizione dell'ipotetica: «se tu non favellerai [...]; et se tu saprai [...]; et oltre a ciò se tu procaccerai; et se tu non parlerai [...]; et se tu proferirai [...]; se tu harai dunque [...]»). E pienamente riconducibile

alle regole dell'oralità è la ripresa attuata dal connettore inferenziale *dunque*, che testimonia della sensazione del parlante di aver ecceduto nella interposizione frastica. Da notare poi che la distribuzione interna del periodo non conosce ulteriori interposte interne alle subordinate ipotetiche, se non relative attributive strettamente connesse all'antecedente, o subordinate modificatrici poste al termine di ogni singola ipotetica. Pur non rappresentando dunque un estremo di complessità, questo periodo è tuttavia un caso limite nel *Galateo*, dal momento che la maggior parte dei periodi lunghi vedono una sensibile prevalenza di indipendenti o di subordinate di basso grado e non interne a altre subordinate, spesso anche costruite su schemi di serialità. Questo avviene nel caso di liste esemplari, frequentissime in tutta l'opera:

Et se tu non ti farai beffe del mio ammaestramento, non ti avverrà mai di dire: «Ben venga M. Agostino» a tale che harà nome Agnolo o Bernardo, et non harai a dire: «Ricordatemi il nome vostro», et non ti harai *a ridire*, né *a dire*: «Io non dissi bene» né: «Domin, ch'io lo dica», né *a scilinguare* o *balbotire* lungo spatio per rinvenire una parola: «Maestro Arrigo, no, maestro Arabico, o ve' che lo dissi: maestro Agabito», che sono tratte di corda a chi t'ascolta. [G 92-93]

Dove si vedono prima le indipendenti completate da infinitive (formanti la apodosi) – «non ti avverrà mai di dire»; «et non harai a dire», quindi la serie di infinitive dipendente dall'ultima principale («et non harai»), evidenziate sopra. Ci troviamo di fronte a una tra le moltissime occorrenze della serie di infinitive dipendente da una sola principale o comunque sovraordinata, come si può vedere da quest'altro periodo, scelto tra una lunga lista (anche qui le infinitive – soggettive – in serie sono corsivate):

Ché non istà bene né *mostrar* la lingua, né troppo *stuzzicarsi* la barba, come i più hanno per usanza, né *stropicciar* le mani l'una con l'altra, né *gittar* sospiri et *metter* guai, né *tremare* o *riscuotersi*, che similmente sogliono fare alcuni; né *prostendersi* et prostendendosi *gridare* per dolcezza: «oimè, oimè», come villano che si desti al pagliaio [G 112]

Alle nove soggettive si aggiungono solo poche tra relative e comparative, e una unica subordinata interposta, il gerundio «prostendendosi». D'altronde la serie può riguardare persino una semplice sequenza di indipendenti sommate a una sola subordinata, con eventuale *drop* della indi-

pendente, e collegamento sindetico (come in questo caso) o asindetico. Si cita uno degli ultimi periodi, ben noto, composto sullo schema 'principale + relativa attributiva' (la principale espressa solo in esordio, e nell'ultimo caso senza relativa: «et di altre innumerabili sciocchezze?»):

Che debbo io dire di coloro che escano dallo scrittoio con la penna nell'orecchio? et di chi porta il fazzoletto in bocca? o di chi alza il piede in su la tavola? o di chi si sputa farfalloni fra le gambe? o di chi si sputa in su le dita? et di altre innumerabili sciocchezze? [G 113-14]

Quanto alla gerachia, come si è accennato sopra, sono in grande abbondanza le indipendenti (anche se la maggioranza relativa è – com'è ovvio – di subordinate), oltretutto per lo più composte da costituenti fondamentali: il che significa una limitata (non sempre) estensione lineare della singola frase semplice, soprattutto indipendente, non abbondando in nessun modo orpelli riempitivi alla maniera di Bembo. Va comunque rilevato che non poche subordinate sono in realtà delle argomentali, divise dall'indipendenza dal sottile filtro di principali spesso costituite da un singolo verbo (di larga diffusione le formule *sappi che* e simili; o l'imperativo rivolto al giovane pupillo in forma di indicativo futuro: *Non offerirai*, e simili; frequentissimo il verbo deontico seguito da infinitiva).

Un solo accenno al grado della subordinazione.[11] I periodi che raggiungono o superano il secondo grado di subordinazione sono il 55% circa. Solo il 5% circa raggiunge o supera il quarto grado (contro il 10% delle *Prose* e l'8% del *Cortegiano*), pochissimi giungono al quinto e solo un paio al sesto. In ogni caso va osservato che le cifre, già in sé non particolarmente rilevanti, dell'incidenza degli alti gradi di subordinazione vanno spesso messe in carico alle sequenze di infinitive, argomentali e relative, che portano a gradi alti strutture periodali distributivamente per nulla complesse.[12] Si constati ad esempio come sia poco esteso e di

11. Noto, per inciso, come sia del tutto insoddisfacente il tradizionale modello di descrizione del grado delle subordinate, in quanto esso non può rendere conto né della «densità» delle subordinate, né della presenza di equivalenti in forma nominalizzata, né soprattutto della distribuzione delle frasi semplici, elemento decisivo per una adeguata mappatura del periodo e per una conseguente valutazione stilistica.

12. Ricordo comunque che già Sergio Bozzola ha puntualizzato il rapporto tutt'altro che conseguente tra alto grado di subordinazione e artificio sintattico, dipendente questo soprattutto dalla distribuzione delle frasi semplici (Bozzola 1999, 180).

media complessità distributiva uno dei periodi che raggiungono il grado massimo:[13]

Et puossi anchora mentire tacendo [1°], ciò è con gli atti e con l'opere, come tu puoi vedere [2°] che alcuni fanno [3°], che, essendo di mezzana condizione o vile, usano [4°] tanta solennità ne' modi loro e sì vanno [4°] contegnosi e con sì fatta prorogativa parlano [4°], anzi parlamentano, ponendosi a sedere pro tribunali, et pagoneggiandosi, che egli è [5°] una pena mortale pure a vedergli [6°]. [G 64]

3. Come si accennava sopra, l'analisi della distribuzione è certamente il principale mezzo per individuare la complessità sintattica del periodo. Vediamo in primo luogo la decisiva zona iniziale, e in particolare la presenza di subordinate a sinistra della principale (o del verbo della principale): il dato che più caratterizza l'artificio distributivo nella tradizione boccacciano-bembiana (sulla consueta linea: zona alta del *Decameron-Asolani-Prose*). Ben l'80% dei periodi del *Galateo* si apre con una principale non preceduta da subordinate né soggetta a interposizione, percentuale superiore anche a quella relativa al *Cortegiano*, che si attesta sul 76% (percentuali minori quelle di tutte le altre opere prese in considerazione; al 68% l'*Orazione*). Nell'ambito di questo lotto, circa il 10% sono i periodi aperti da almeno quattro frasi semplici a sinistra della principale: meno del 2% sul totale di tutti i periodi. I valori sono lievemente superiori a quelli del *Cortegiano* (6% sui periodi aperti da subordinata, 1,5% sul totale), non dissimili da quelli delle *Prose* (8-9% sui periodi aperti da subordinata, 2% circa sul totale), ma decisamente inferiori rispetto agli *Asolani* (18% e 7%). Nell'*Orazione* i valori sono analoghi a quelli degli *Asolani*: 20% e 6,5%.

Quanto alla tipologia delle subordinate in apertura di periodo, è della massima importanza rilevare come essa differisca in misura notevole da quella riscontrata in tutte le altre opere esaminate. Se infatti la maggioranza andava in queste sempre alle gerundiali, nel *Galateo* la loro presenza è assai inferiore (e quasi nulla quella delle analoghe participiali): non a caso, se è vero che questi tipi – dal sapore fortemente boccacciano – sono

13. Il grado di subordinazione è segnato vicino al verbo delle sole frasi semplici che seguono la linea di maggiore sua crescita.

in genere funzionalizzati all'espressione di sequenze narrative (e infatti un largo numero di gerundiali sono presenti nell'inserto narrativo sul Conte Ricciardo a confronto con Giovanni Matteo Giberti), ovvero (e così in Bembo) al sovraccarico di particolari non strettamente necessari alla corrente primaria dell'informazione. Guidano invece la graduatoria le subordinate ipotetiche, seguono con poche occorrenze in meno concessive e comparative (in parte comparative di analogia[14] metatestuali e in parte comparative impiegate come primo membro di un dittico correlativo), causali e gerundiali (metà delle ipotetiche), poche relative e pochissime (un paio a testa) temporali e finali.

È particolarmente significativa l'abbondanza di ipotetiche in posizione di apertura, in quanto riflette uno spettro di usi piuttosto ampio, e indicativi di alcune decisive correnti tematiche dell'opera. A fianco di un uso neutro del periodo ipotetico, stanno infatti almeno due funzionalizzazioni peculiari. Un certo numero si possono ascrivere a un fine che diremo di movimentazione retorica, che prevede il contrasto tra una verità teorica pacificamente accettata, espressa nella protasi, e l'evenienza fattuale – nell'apodosi, e in genere sottolineata dall'esclamazione o dall'interrogazione retorica – che contraddice tale asserzione teorica, oppure la conferma *a fortiori*:

et se le cirimonie sono come noi dicemmo bugie et lusinghe false, quante volte le usiamo a fine di guadagno tante volte adoperiamo come disleali et malvagi huomini [G 69]

Ora se il cavallo, il cane, gli uccelli, et molti altri animali anchora più fieri di questi si sottomettono alla altrui ragione et obedisconla et imparano quello, che la loro natura non sapea, anzi repugnava, et divengono quasi virtuosi et prudenti, quanto la loro conditione sostiene non per natura ma per costume; quanto si dee credere che noi diverremo migliori per gli ammaestramenti della nostra ragione medesima, se noi le dessimo orecchie? [G 99-100]

Et se la leggiadria è apprezzata ne gli animali et etiandio nelle cose, che non hanno anima né sentimento, come noi veggiamo che due case ugualmente

14. Ricordo che per 'comparativa di analogia' si intende quella «subordinata» che «serve a mettere in risalto la conformità generica, senza accennare alla grandezza, al vigore, al grado di intensità» (Herczeg 1977, 325). E si veda anche Serianni-Castelvecchi 1989, 611-17.

buone e commode non hanno perciò uguale prezzo se l'una harà convenevoli misure et l'altra le harà sconvenevoli, quanto si debbe ella maggiormente procacciare et apprezzar negli uomini? [G 108]

Ancora più notevole è però quell'uso che potrebbe essere definito coattivo: in cui insomma l'ipotetica esprime uno stato di cose cui si conforma la comunità dei *boni homines* cui l'allievo deve aspirare – o una condizione di obbedienza –, e precede l'ordine che chiede di conformarsi a quello stato o a quella condizione. Si leggano alcuni tra i molti esempi che l'opera offre:

Et se tutta la tua città harà tonduti i capelli, non si vuol portar la zazzera; o dove gli altri cittadini siano con la barba, tagliarlati tu, perché questo è un contradir a gli altri [G 54]

Et se tu porrai mente alle maniere di molti, tu conoscerai agevolmente ciò che io ti dico esser vero, ciò è che non istà bene il motteggiare a chi vuole ma solamente a chi può [G 82-83]

anzi, se alcuno ti promise alcuna cosa e non te la attenne, non istà bene che tu dica: «Voi mi mancaste della vostra fede», salvo se tu non fussi costretto da alcuna necessità, per salvezza del tuo honore, a così dire. [G 92]

Et se tu non ti farai beffe del mio amaestramento, non ti averrà mai di dire: «Ben venga M. Agostino» a tale che ha nome Agnolo o Bernardo, et non harai a dire: «Ricordatemi il nome vostro», et non harai a ridire, né a dire: «Io non dissi bene» né «Domin ch'io lo dica», né a scilinguare o balbotire lungo spatio per rinvenire una parola: «Maestro Arrigo, no, maestro Arabico, o ve' che lo dissi: maestro Agabito», che sono tratte di corda a chi t'ascolta. [G 92-93]

Di grande rilevanza è anche la varietà nell'uso delle concessive, che, accanto alla più consueta funzione di introdurre un'eccezione a una regola generale («Et quantunque i Re siano sciolti d'ogni legge, non saprei io lodare il Re Manfredi in ciò, che egli sempre si vestì di drappi verdi», G 107), presentano anche una particolare accezione, veicolo formale di un ricorrente modulo di *understatement* del «vecchio idiota» – che riverbera la *fictio* della sua minorità culturale –, dal tono però spesso ironico se non addirittura grottesco, visto che preparano gli inusitati travisamenti del locutore:[15]

15. Sui quali si veda Berra 1997, 306-12.

Et come che io senta dire assai spesso che gli antichi savi lasciarono ne' libri da loro compilati più e più sogni scritti con alto intendimento et con molta vaghezza, non perciò si conviene a noi idioti né al commun popolo di ciò fare ne' suoi ragionamenti. [G 62]

Et come che io nella mia fanciullezza poco innanzi procedei nella grammatica, pure mi pare di haver ricordo che Mitio, il quale amava cotanto Eschine, che egli stesso avea di ciò maraviglia, non di meno prendea sollazzo di beffarlo quando disse seco stesso: «Cur non ludo hunc?». [G 80] [16]

Rimane da aggiungere circa la tipologia delle subordinate che anche le causali, pur conoscendo una certa molteplicità funzionale, hanno un uso specifico piuttosto peculiare, anche se non certo sconosciuto alla prosa dell'epoca: servono cioè a introdurre delle *gnómai* universali, delle verità di ordine superiore, da cui si fa derivare il caso specifico contenuto dalla principale. Si legga un solo esempio:

Ma perciò che in vedendo il buio si conosce quale è la luce et in udendo il silentio sì si impara che sia il suono, sì potrai tu mirando le mie poco agradevoli e quasi scure maniere scorgere quale sia la luce de' piacevoli e laudevoli costumi. [G 101]

Rivolgiamo ora l'attenzione alle accumulazioni frasali di subordinate a sinistra del periodo, artificio principe della topologia macrosintattica boccacciana. Si può subito dire che la quantità di subordinate a sinistra della principale è mediamente piuttosto bassa, essendo già – come si è visto – in numero assai esiguo i periodi aperti da subordinata. Già si sono visti i dati relativi, nella media (2% sul totale dei periodi): va però notato che le accumulazioni sono di struttura decisamente semplice rispetto non si dirà alle corrispondenti degli *Asolani*, ma anche a quelle delle *Prose*, dimostrando una non ampia estensione lineare in virtù della scarsezza di costituenti non fondamentali,[17] ma soprattutto una forte limitazione delle subordinate interposte interne all'accumulo.

16. Sulla mislettura terenziana del «vecchio idiota», inconcepibile se attribuita al coltissimo autore e non al piano della *fictio*, si vedano Barbarisi 1997, pp. 269-70 e Berra 1997, 311-12. Cfr. *contra* Prandi 1994, XLVI; Scarpa 1981, 256; Sole 1992, 608.

17. Un rara eccezione si trova infatti all'interno di un breve inserto narrativo, dove la solitaria gerundiale incipitaria si estende in modo inusitato a causa delle apposizioni agganciate al suo soggetto: «Essendo Castruccio in Roma co'l Bavero in molta gloria et trionfo, Duca di Lucca et di Pistoia, et Conte di Palazzo, et Senator di Roma, et Sig.re et

La gran parte dei casi mostra una situazione piuttosto ordinata e naturale. Spesso l'accumulazione di frasi semplici è dovuta alla proliferazione di infinitive rette da un solo verbo, come si vede in questa breve sequenza di ipotetiche coordinate:

Et se pure alcuno vorrà haver riguardo a coloro con cui favellerà et perciò astenersi da i vocaboli singolari, de' quali io ti ragionava, et in luogo di quelli usare i generali et comuni, i costui ragionamenti saranno perciò di molto minor piacevolezza. [*G* 89]

Oppure la struttura seriale può riguardare la semplice subordinata iniziale, replicata da una sequenza di coordinate, come accade in quest'altro caso, in cui per altro è da notare la funzione di movimentazione retorica della protasi protratta:

Ora se il cavallo, il cane, gli uccelli, et molti altri animali anchora più fieri di questi si sottomettono alla altrui ragione et obedisconla et imparavano quello, che la loro natura non sapea, anzi repugnava, et divengono quasi virtuosi et prudenti, quanto la loro conditione sostiene non per natura ma per costume; quanto si dee credere che noi diverremo migliori per gli ammaestramenti della nostra ragione medesima, se noi le dessimo orecchie? [*G* 100]

Ad ogni buon conto, la struttura delle accumulazioni può anche essere ancora più semplice (qui costituita da quattro brevi frasi semplici, per di più disposte secondo una delle rarissime costruzioni simmetriche):

Ma perciò che in vedendo il buio si conosce quale è la luce et in udendo il silentio sì si impara che sia il suono, sì potrai tu mirando le mie poco agradevoli e quasi scure maniere scorgere quale sia la luce de' piacevoli e laudevoli costumi. [*G* 101]

Va poi notato che in alcuni casi l'espansione della zona di subordinate a sinistra della principale è provocato dall'inserto di una epesegetica, ulteriormente specificata da altre subordinate da essa dipendenti:[18]

perciò che, come aviene a chi ha il viso forte ricagnato, *che altro non è a dire, che averlo contro l'usanza, secondo la quale la natura gli fa ne' più, che tutta la gente si rivolge a guatar pur lui*, così interviene a coloro che vanno vestiti non secondo l'usan-

Maestro della corte del detto Bavero, per leggiadria e grandigia fece una roba di sciamito cremisi [...]» (*G* 106).

18. Evidenzio le epesegetiche con il corsivo.

za de' più ma secondo l'appetito loro con belle zazzere lunghe o che la barba hanno raccorciata o rasa o che portano le scuffie o i berrettoni grandi alla Tedesca [G 54-55]

Et perché io ho conosciute di quelle persone che hanno una cattiva usanza et spiacevole, *ciò è che sì sono vogliosi et golosi di dire, che non prendono il sentimento ma lo trapassano et corrongli dinanzi a guisa di veltro, che non assanna*; perciò non mi guarderò da dirti quello, che potrebbe parer soperchio a ricordare come cosa troppo manifesta, cioè che tu non debbi giamai favellare, che tu non habbia prima formato nell'animo quello che tu dei dire [G 92]

Infine si deve registrare soltanto un paio di casi più complessi, che però – se bene osservati – non contraddicono la tendenziale linea di semplicità o approssimatività della struttura periodale nel *Galateo*. Una sola parziale eccezione è individuabile nel primo di questi, in cui appare evidente un'inusuale intelaiatura argomentativa, costituita da tre causali coordinate polisindeticamente, quindi da una relativa giustapposta in posizione di intervallo («la qual cosa [...] ragioni»): segue una ripresa delle causali attraverso il *perciò*, e un'interposizione formata da una gerundiale e una participiale coordinate, spezzata da un'ulteriore interposta (finale implicita):[19]

ma conciosia che il dire è molto più agevol cosa che il fare et l'operare, et oltre a ciò la maggior parte de gli uomini laici et idioti, habbiamo sempre più pronti i sentimenti che lo intelletto, et per conseguenza meglio apprendiamo le cose singulari et gli esempi, che le generali e' sillogismi, la qual parola debbe voler dire in più aperto vulgare le ragioni, perciò, *avendo il sopraddetto valenthuomo riguardo alla natura de gli artefici male atta alli ammaestramenti generali,* ET PER MOSTRARE ANCO PIÙ CHIARAMENTE LA SUA EXCELLENZA, *provedutosi di un fine marmo*, con lunga fatica formò di quello una statua così regolata in ogni suo membro et in ciascuna sua parte come gli ammaestramenti del suo trattato divisavano. [G 98]

L'altro caso, all'apparenza davvero abnorme, deve invece essere fatto rientrare in una strategia retorica riconducente ai modi di oralità cerimoniosa ma didattica propri del pedagogo. Il periodo è infatti costruito su un sistema di tre concessive coordinate (ognuna con un diverso introduttore), accompagnate da altre subordinate da esse dipendenti (per un totale di ventidue frasi semplici, di cui soltanto un paio sono collocate in interposizione):

19. In corsivo – qui come *infra* – è segnalata la prima interposizione, in maiuscoletto corsivo l'interposta all'interno di questa prima interposizione.

Et quantunque questo brindisi, *secondo che io ho sentito affermar a più letterati huomini*, sia antica usanza stata nelle parti di Grecia; et come che essi lodino molto un buon huomo di quel tempo, che ebbe nome Socrate, perciò che egli durò a bere tutta una notte quanto la fu lunga a gara con un altro buon huomo che si faceva chiamare Aristophane, et la mattina vegnente in su l'alba fece una sottil misura per geometria, che nulla errò, sì che ben mostrava che 'l vino non gli avea fatto noia; et tutto che affermino oltre a ciò che, *così come lo arrischiarsi spesse volte ne' pericoli della morte fa l'huomo franco e sicuro*, così lo avvezzarsi a' pericoli della scostumatezza rende altrui temperato et costumato, et perciò che il bere del vino a quel modo per gara et abondevolmente et soverchio è gran battaglia a le forze del bevitore, vogliono che ciò si faccia per una cotale prova della nostra fermezza, et per avvezzarci a resistere alle forti tentazioni et a vincerle. Ma ciò non ostante, a me pare il contrario, et stimo, che le loro ragioni siano assai frivole. [G 110]

Risulta evidente che lo sterminato accumulo di subordinate finisce senza culminare nella tanto attesa principale: si passa direttamente a un nuovo periodo aperto da *ma* connettore testuale. Sarà troppo ardito pensare che Della Casa abbia voluto simulare una falsa partenza, un mutamento di progetto tipico dell'oralità di cui il dialogo finge la rappresentazione? Che così fosse, oppure che l'autore incorresse in un errore non voluto, i revisori, Gualteruzzi o Gemini o chi per loro, pensarono bene di eliminare il *ma*, riportando il periodo a una sia pure faticosa linearità sintattica, il cui aspetto generale non assomiglia però di certo a una ordinata accumulazione boccacciana:

vogliono che ciò si faccia per una cotale prova della nostra fermezza, et per avvezzarci a resistere alle forti tentazioni et a vincerle: ciò non ostante, a me pare il contrario, et stimo, che le loro ragioni siano assai frivole. [ed. Scarpa, 48]

Riguardo alle interposizioni frasali nel corpo del periodo, si può partire da qualche eloquente dato. Nel *Galateo* soltanto il 35% dei periodi contengono almeno una subordinata interposta, contro il 40% scarso del *Cortegiano*, il 50% delle *Prose*, addirittura il 66-67% degli *Asolani* (nell'*Orazione* sono poco meno del 50%). Il fenomeno di interposizione più artificioso, la presenza di un'interposta all'interno di un'altra interposta, interessa solamente un misero 2% del totale dei periodi, contro il 10% delle *Prose*, il 12% del *Cortegiano* e il quasi 25% dei convolutissimi *Asolani*: nell'*Orazione* il dato sale invece a un 8% in linea con *Cortegiano* e *Prose*. Se vedo bene, nel *Galateo* è del tutto assente il fenomeno delle interpo-

ste di terz'ordine (a matrioska), scarsissime in Castiglione, scarse nelle *Prose*, e invece abbondanti negli *Asolani*. È appena il caso di dire che le interposte nel *Galateo* non rompono mai costituenti strettamente coesi; va inoltre rimarcata la scarsezza delle interposizioni anche a livello di costituenti frasali – per quanto qualche caso in più sia da mettere in conto per l'uso non infrequente delle apposizioni nominali.

Si veda questo esempio di sequenza di interposte linearmente abbastanza estesa (quattro frasi semplici), ma priva di ulteriori interposizioni interne, e nel complesso poco turbativa dell'ordine periodale:

Et chi porta legato al collo lo stuzzicadente erra sanza fallo, ché *oltra che quello è un nuovo arnese a veder trar di seno a un gentilhuomo, et fanne sovenir di questi cavadenti che noi veggiamo salire su per le panche*, egli mostra anco che altrui sia molto apparecchiato e provveduto per i servigi della gola. [G 109]

Piuttosto notevole il caso di un accumulo iniziale di subordinate, che – intervallate da un interposizione introdotta da una relativa giustapposta – non arrivano mai a sortire nella principale:

Et perciò che le cirimonie, *le quali noi nominiamo SÌ COME TU ODI con vocabolo forestiero, sì come quelli, che il nostrale non habbiamo, però che i nostri antichi mostra che non le conobbero, sì che non poterono porre loro alcun nome*; le cirimonie dunque, secondo il mio iudicio. poco si scostono dalle bugie e da' sogni per la loro vanità, sì che bene le possiamo accozzare et accoppiare nel nostro trattato con le dette cose, poi che occasione ci è nata di dirne alcuna cosa. [G 67]

La causale iniziale si perde strada facendo, né la ripresa argomentativa con il *dunque* riesce a completare la linea sintattica del periodo, in quanto la successiva consecutiva rende impossibile che «le cirimonie dunque [...]» sia la causale introdotta da *perciò che*. In questo caso i revisori operano eliminando il *che* iniziale (rimane il solo *perciò*) e sostituendo il *dunque*, a questo punto troppo ridondante, con un *dico* parentetico:

Et perciò le cirimonie, *le quali noi nominiamo SÌ COME TU ODI con vocabolo forestiero, sì come quelli, che il nostrale non habbiamo, però che i nostri antichi mostra che non le conobbero, sì che non poterono porre loro alcun nome*; le cirimonie dunque, secondo il mio iudicio poco si scostono dalle bugie e da' sogni per la loro vanità, sì che bene le possiamo accozzare et accoppiare nel nostro trattato con le dette cose, poi che occasione ci è nata di dirne alcuna cosa.

Rimane dunque la sola interposizione aperta dalla relativa giustapposta all'interno di una principale ripresa da *dico*.

Un solo caso di interposizione appare davvero abnorme, quello già discusso in esordio del paragrafo 2: ma si è già dimostrato che la replica estesa dell'ipotetica non rompe più di tanto la linearità sintattica, e nel contempo si inserisce nel contesto tematico della predica-ramanzina orale praticata dal «vecchio idiota» al giovane discente.

In conclusione si vuole ancora notare come sia facilmente verificabile una tendenziale assenza di strutture simmetriche in tutto il *Galateo* (frequenti, come da modello boccacciano, nell'*Orazione*), di fronte invece alla larga presenza di strutture seriali, di cui si è già offerto qualche esempio, per altro scelto tra un grande numero di casi citabili.

4. Come ben sanno gli epistemologi fedeli a Quine, datosi l'abbattimento del terzo dogma dell'empirismo, è del tutto pacifico che lo schema concettuale influenzi e, in una certa misura, determini il contenuto empirico. Il che, tradotto nella sfera dei nostri studi sintattici, significherà che l'esame condotto secondo i vieti principi della tradizionale e scolastica analisi del periodo, rende *eo ipso* impossibile la lettura di certe tendenze insieme linguistiche e stilistiche che diventano definibili solo attraverso l'impiego di nuovi e diversi criteri di analisi. Peccato di omissione era in particolare quello dell'analisi sintattica *more antiquo*, perché non coglieva la rilevanza della geometria distributiva del periodo. Sicché, in questo caso, l'analisi portata a termine nei precedenti paragrafi dovrebbe invece concederci di fare luce su quelle che in passato venivano considerate delle incongruenze nell'ambito dell'analisi stilistica del *Galateo*.

Innanzitutto, è apparso chiaro che, se di boccaccismo o di trecentismo si possa mai parlare, la definizione può valere solo se si prende in considerazione l'interezza del modello boccacciano, fin nelle sue escursioni più basse. I dati offerti – soprattutto l'analisi dell'interposizione frasale –, che dimostrano un grado minimo in tutte le variabili definenti il livello di *ornatus* della sintassi, trascinano verso un inevitabile giudizio di mediocrità lo stile dell'opera.

Insomma, delle due l'una: o si pensa che il *Galateo* sia un'opera davvero poco sorvegliata, scritta con la mano sinistra (tenendo presenti anche i periodi che non tornano, la confusione nella *dispositio* – il manifesto disordine del progetto ideologico attuato dal «vecchio idiota», tradotto in

un caotico allineamento degli argomenti),[20] oppure si deve ritenere che la condizione linguistica del testo corrisponda a un preciso (o anche impreciso, se si vuole) progetto stilistico di Della Casa, più o meno perseguito con attenzione e, eventualmente, anche abbandonato prima di giungere a una soddisfacente compiutezza: un progetto che coinvolge la situazione pragmatica dell'opera, producendo in essa una serie di strizzate d'occhio al lettore consapevole, secondo un «registro paradossale della scrittura» (Berra 1997, 287), una disposizione ironica che a tratti sembra davvero impossibile disconoscere.

Non starò qui a ripetere le argomentazioni soprattutto di Berra 1997, tracce delle quali si saranno notate qui e là in trasparenza, né la sua analisi delle lettere del nipote di Giovanni Della Casa, Annibale Rucellai a Vettori (in particolare il passo decisivo: «il Galateo fu fatto solo per scherzo et per vedere come la nostra lingua tollerava quello stile così humile e dimesso, et so che non era stimato dal compositore per cosa di momento alcuno»).[21] Rimane però difficile privare di alcun valore la coincidenza tra il parere di Annibale, la diagnosi filologica di Barbarisi e interpretativa della Berra, e l'analisi macrosintattica qui prodotta. A corroborare questa corrispondenza, c'è – come si è anticipato – l'opinione di un intendente fededegno come Borghini, che esprimeva quattro secoli prima la già citata osservazione di Barbarisi sull'improponibilità di interpretare il *Galateo* come un tentativo di stile bembiano fallito per imperizia dall'autore.

Il fatto merita – credo – una adeguata escursione, che deve iniziare dal rapporto tra Bembo e Della Casa circa lo stile prosastico, partendo dall'opinione del Monsignore sulla prosa del Cardinale. In Della Casa, in colui che almeno in campo poetico era considerato il Delfino dell'anziano cardinale (Bembo stesso la pensava così, come testimonia il suo ultimo sonetto, *Casa, in cui le virtuti han chiaro albergo*, diretto al più giovane amico quasi in guisa di investitura),[22] potevano instillarsi delle sottili per-

20. Si veda a questo proposito Patrizi 1993.

21. Le lettere di Annibale Rucellai a Pietro Vettori sono pubblicate in Santosuosso 1979.

22. Se ne veda il commento di Dionisotti in Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966, 621-22: il sonetto conclude con il numero CXLI le rime bembiane.

plessità, magari anche solo testimoniate a carico d'altri, circa la tenuta della prosa bembiana, a fronte – il che non poco rileva – di una piena adesione, almeno a livello della teoria, al modello poetico petrarchesco-bembiano. Nella sua *Bembi vita* (opera latina della maturità)[23] si deve registrare innanzitutto un giudizio sugli *Asolani* di apparente consenso: «opus omnium pigmentorum flore atque colore disctinctum: feminas omnino cum adulescentibus de amore loquentes amoenissimis quibusdam in hortis facit, ita lectissimis verbis festive ac venuste, ita sententiis copiose atque ornate, nihil ut eius oratione cum uberius, tum vero suavius modelatiusve esse possit».[24] Non si vuole qui sostenere che questo non sia un responso interamente positivo: ma neppure si può celare l'impressione che gli *Asolani* secondo Casa siano ricondotti a un ideale di bellezza decisamente opulenta, comunque tutta giocata sulla distinzione iperletteraria e sulla traboccante misura dell'*ornatus*, caratteri di un'ubertà nel complesso estranea al costume stilistico dell'autore del *Galateo* (a eccezione, lo si ripete ancora una volta, della sua produzione oratoria). D'altronde nella stessa opera, in occasione del bilancio conclusivo sul Bembo prosatore, emergono delle riserve più evidenti, sia pure attraverso la citazione di un'opinione corrente con cui l'autore mostra di non concordare: «quamquam video non deesse qui, cum cogitandi laborem ferre ipsi aut nolint aut etiam nequeant, Bembi scripta non tam expurgata quam religione nimia prope quam attenuata esse contendant».[25] Stefano Carrai commenta: «Qualcuno obiettava che gli scritti di Bembo non erano tanto corretti quanto erano indeboliti da un certo eccesso di zelo. Non sembra però che da queste righe si possa dedurre che il Casa, in qualche modo, condividesse tale opinione, non solo per la critica verso la superficialità di chi la sosteneva [...], ma anche perché accludeva il proprio esplicito apprezzamento della prosa bembiana» (Carrai 1997, 434). Difatti lo stu-

23. Cfr. Sole 1996 e Carrai 1997. La datazione della *Bembi Vita* è da collocarsi tra la seconda metà del 1550 e l'inizio del 1552, come ha persuasivamente dimostrato Carrai (1997, 425), se non all'inizio del 1551, come sostiene Sole 1997, 12-13.

24. *Petri Cardinalis Bembi Vita*, in Giovanni della Casa, *Opere*, IV, Venezia, Pasinello, 1728, 54-55, ora in Giovanni della Casa, *Vita di Pietro Bembo*, testo, introduzione, traduzione e note a cura di Antonino Sole, Torino, Fògola, 1997, 50. La definizione casiana viene richiamata e commentata in Berra 1996, 1 e 133.

25. *Petri Cardinalis Bembi Vita*, cit., 78 e *Vita di Pietro Bembo*, cit., 70-71.

dioso cita questo altro passo, appena successivo della *Bembi Vita*: «mihi quidem eius oratio vehementer probatur, non modo quia elegans, nova splendidaque est et, ut ita dicam, nobilis, sed quia est etiam, Isocrateo prope more, uber atque ornata».[26] Ha forse ragione Carrai ad avvertire che l'inferimento di una dissimulata «intonazione polemica» dietro alla difesa di Della Casa rappresenti «un eccesso di sottigliezza» (Carrai 1997, 435), quantunque sia stata da altri formulata l'ipotesi di una presa di posizione conflittuale.[27] Non so però se vada del tutto esclusa la presenza di un qualche dubbio nel punto di vista casiano. A ben vedere, nessuno obbligava il devoto "allievo" di un tempo a riportare dei giudizi negativi altrui di cui non mancano, ma neppure pullulano testimonianze di altra provenienza. Il che porta a pensare a due possibili spiegazioni: le critiche rivolte alla prosa bembiana erano più frequenti e pressanti di quel che sembrano a noi, oppure Della Casa stesso, pur non potendosi mettere in dubbio la sua ammirazione per il riconosciuto maestro, riteneva che la scrittura in prosa di Bembo risentisse in misura eccessiva di una ricerca dell'*ordo artificialis* che, semmai, poteva recare giovamento alla sola tecnica poetica. Tale seconda ipotesi potrebbe trarre conferma dal noto passo del *Galateo* indirizzato contro l'uso del «favellare pomposo»:

> Et le parole vogliono essere ordinate secondo che richiede l'uso del favellare comune, et non aviluppate et intralciate in qua e 'n là come molti hanno usanza di fare per leggiadria; il favellar de' quali si rassomiglia più a notaro, che legga in vulgare lo instrumento che egli dettò latino, che ad huomo che ragioni in suo linguaggio; come è a dire:
>
> «Imagini di ben seguendo false»,
>
> et:
>
> «Del fiorir queste inanzi tempo tempie».
>
> I quali modi convengono alle volte a' versificatori, ma a chi favella si disdicono sempre. [*G* 93]

L'etopea del «vecchio idiota» non pare qui intralciare la manifestazione di un pensiero tutto casiano, come può facilmente risultare da un confronto con le abitudini stilistiche del prosatore, non solo nel *Galateo*, e dal riconoscimento nel difensore delle convolute *traiectiones* in poesia dello

26. *Petri Cardinalis Bembi Vita*, cit., 78 e *Vita di Pietro Bembo*, cit., 71.
27. Si veda Sole 1996, 198-200 e Sole 1997, 26-32.

stesso autore delle *Rime*, in cui l'artificialità della *compositio* è il principale ingrediente della svolta verso il petrarchismo grave. D'altronde neppure la prima ipotesi sopra formulata pare allontanarsi troppo dalla realtà: un'altra attestazione di biasimo verso la prosa bembiana analoga a quella contenuta nella *Bembi vita* può essere rinvenuta in una lettera di Della Casa a Carlo Gualteruzzi del 1° aprile 1547 – in cui si discute dell'edizione dell'*Historia venetiana* e si segnalano appunto perplessità sulla tenuta stilistica del volgarizzamento, opera dello stesso Bembo – già esaminata da Antonino Sole:

Et se ben forse nell'historia vulgare fossero alcune parole o modi antichi o forse anche tutta la frasis fosse un poco affettata, secondo il giuditio di alcuno o anchora secondo il giuditio comune, come mi par di sentire; chi sarà quello che voglia emendarla in questo, e mettere il suo iuditio inanzi al iuditio di S. S. Reverend. lo quale, avendo consumato tanti anni in questi studii della lingua e essendo anche stato detto a S. S. Reverend. questo, che si dice hora della affettation delle sue scritture volgari in prosa, non have mai voluto mutare quello stile, reputandolo degno e grave, e non antico e affettato?[28]

La posizione perplessa di Della Casa emerge – pur nella dichiarata fedeltà alla volontà del Cardinale, morto da pochi mesi – in modo più scoperto rispetto a quanto accadrà nella *Bembi Vita*: oltre a testimoniare l'esistenza di una forte «corrente» antibembiana sul piano stilistico (si parla addirittura di «giuditio comune»), la lettera mette in luce una forma di sottile distacco da Bembo, il cui stile viene giustificato – qui, nella privatezza della comunicazione epistolare – soltanto attraverso un argomento circolare tutto risolto nel riconoscimento della pervicace immutabilità di una autosufficiente *auctoritas*. È merito di Silvia Morgana aver riconosciuto nella lettera appena citata di Della Casa delle «riserve sulla scrittura volgare del cardinale che corrispondono a quelle espresse dal Gelli sulle voci disusate e sulla costruzione affettata» (Morgana 1997, 349). Se infatti è certo che le reazioni antibembiane non si erano manifestate con i caratteri di una controrivoluzione, è pur vero che le voci di più convinto dissenso venivano dall'ambiente dell'Accademia fiorentina (vale a dire soprattutto Gelli, Lenzoni e Giambullari), senz'altro ben noto al fiorentino Della Casa. In particolare nel *Ragionamento Quarto* dei gelliani *Capricci*

28. La lettera è citata in Sole 1981, 69-70, nota 67.

del bottaio si trova un intervento di dura reprimenda contro chi – non toscano – cerca di scrivere in fiorentino senza poter conservare la naturale grazia dei nativi: l'obiettivo di Gelli è palesemente il celebre passo delle *Prose* in cui Carlo avanza la sua opinione «che l'essere a questi tempi nato fiorentino, a ben volere fiorentino scrivere, non sia di molto vantaggio» (I, XVI, 114), come si capisce d'altronde dall'esplicito riferimento a Bembo come antidantista, di poche righe successivo (appena velato dall'assenza del nome del Cardinale, evocato, per altro in maniera trasparentissima, come «un gran maestro de' tempi nostri». Scrive Gelli:

ANIMA. [...] Ma dimmi: donde potrebbe mai venir che ella [*scil.* la lingua fiorentina] è oggi tanto apprezzata per ogni corte, tal che pare che ciascuno s'ingegni di scrivere il meglio e 'l più che può, se non dalla stessa bontà e maravigliosa bellezza sua?
GIUSTO. Credo certo come tu di'; ma quel meglio, che tu di', come è fatto?
ANIMA. Ne' versi per molti assai ragionevolmente; ma nella prosa per pochissimi, e meno assai che nel verso.[29]
GIUSTO. A questo mi fai tu ben maravigliare: io mi sarei creduto che gli uomini facessin meglio quel che fanno più spesso, che è il parlar in prosa e non in versi. Ma quale è la cagione di questo?
ANIMA. Dirottela, e notala bene. La bellezza e la grazia della lingua nostra non procede solamente dalle parole, ma dal modo di tesserle e ordinarle insieme; e chi vuol vedere come in uno specchio quel che può questa seconda parte ben usata, conferisca gli scritti de' Fiorentini con gli scritti de gli altri che non son Toscani, e sentirà (se gli ha orecchie però) la dolcezza che universalmente è nelle clausule[30] di questi, e la durezza di quegli altri. E questo ordine e questa facilità

29. Qui Gelli riprende in realtà le *Prose* di Bembo: «il che si può credere ancora per questo, che non solamente i viniziani compositori di rime con la fiorentina lingua scrivono, se letti vogliono essere dalle genti, ma tutti gli altri italiani ancora. Di prosa non pare già, che ancor si veggano, oltra i toscani, molti scrittori» (I XV 113). D'altronde ciò era vero quando scriveva Bembo, e gli unici esemplari di prosa toscanizzante nata fuor di Toscana erano l'*Arcadia* e gli *Asolani*, meno vero quando invece scriveva Gelli, essendo allora da anni sul mercato capisaldi della prosa volgare come le stesse *Prose* e il *Cortegiano*, a tacer del resto.

30. Da notare che il termine 'clausula' è qui usato nel senso di 'periodo' raccolto e commentato da Poggiogalli (1999, 310-11), poi normalmente usato da Giambullari nelle *Regole della lingua fiorentina* del 1551 (Gelli farà poi uscire nel 1552 il *Ragionamento sopra la difficultà del mettere in regole la nostra lingua* come premessa al trattato *De la lingua che si parla e scrive a Firenze* di Giambullari). Questo consente una sia pur minima retrodatazione al 1546 (prima edizione dei *Capricci*) della prima attestazione, che Poggiogalli fa risalire alle *Osservationi* di Dolce (1550). Ma ho l'impressione che si possa risalire cronologicamente molto più in alto.

non si può così osservare né mantenere ne' versi, rispetto alle misure, al suono e a le rime; e però pare che gli uomini, convenendo insieme a certe leggi particulari, si possin più egualmente riscontrare nel modo del comporre, e così far meglio i versi che le prose.[31]

La convoluzione della *compositio*, e più latamente della sintassi, viene stigmatizzata dalla combattiva anima del bottaio come un carattere inevitabile della prosa di chi, come Bembo, ha appreso la lingua toscana sui libri, a fronte invece della facilità naturale dei parlanti locali. Appare ormai chiaro che Della Casa, pur raffinato umanista ed erede designato del Cardinale, difficilmente poteva da una parte non tener conto della posizione dei compagni dell'Accademia fiorentina (cui era iscritto fin dal 1541), dall'altra soffocare totalmente il richiamo della *Heimat* linguistica, che se nella poesia poteva essere zittito dall'altissimo grado di stilizzazione cui induceva il modello petrarchesco-bembiano, in prosa doveva invece palesare a un toscano di nascita tutta l'affettazione della sintassi di Bembo. In qualche modo, dunque, entrambe le nostre due ipotesi sopra formulate sembrano ricevere almeno in parte conferma. Anzi, si può ancora chiamare a conferma di quanto ipotizzato un autorevole testimone – possiamo finalmente chiamarlo in causa –, il grande "protofilologo"

31. Giovan Battista Gelli, *I capricci del bottaio*, *Ragionamento Quarto*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, 950 (Pozzi riproduce l'ed. Tissoni – Giovan Battista Gelli, *Dialoghi*, a cura di Roberto Tissoni, Bari, Laterza, 1967 – che reca a testo l'edizione torrentiniana del 1551). Il passo su Bembo è di poco successivo a quello citato: «E credo certamente che egli avvenisse loro come a un gran maestro de' tempi nostri ne' casi di Dante. / GIUSTO. Che fece? / ANIMA. Dirottelo. Volendo egli esser reputato de' primi nella lingua, e credendosi giostrare al pari del nostro Petrarca, lo loda maravigliosamente, parendogli a un tempo medesimo lodare anche se stesso; ma accorgendosi dipoi (come ingegnoso pure che egli è) di non poter appressarsi a Dante in modo alcuno, sospinto dall'invidia, il meglio che seppe s'ingegnò di biasimarlo» (ed. cit., 952). Il giudizio su Bembo (ancora una volta citato sotto l'inesistente velo dell'anonimia: «quel grande uomo che lo [*scil.* Dante] biasimava») è parzialmente corretto, ma non riveduto (almeno a proposito dell'antidantismo) nel *Ragionamento Nono*: «GIUSTO. Io non vorrei che noi lo [*scil.* Dante] lodassimo tanto che noi ne fossimo biasimati; come noi fummo già del difenderlo contro a quel grande uomo che lo biasimava. / ANIMA. E che dicono eglino cotesti che tu di' che ci riprendono? / GIUSTO. Che noi dovavamo aver qualche rispetto alle buone qualità sue; ché sai pure ch'egli è stato uno de gli eccellentissimi uomini che sieno stati a' tempi nostri. / ANIMA. Certamente ch'egli fu uomo in tutte l'altre cose da essere lodato e onorato sommamente; ma in questo, non avendo egli avuto rispetto a Dante, non si debbe già averlo a lui» (ed cit., 1043). Pozzi ([1978a], 265) attribuisce la parziale revisione a un probabile intervento in favore di Bembo da parte di Dolce (e forse di Varchi).

fiorentino Vincenzio Borghini. Per ben due volte[32] Borghini si trova a commentare le riserve espresse nella *Bembi Vita* e la successiva e apparentemente convinta difesa di Bembo da parte del suo biografo, e in entrambi i casi l'autentica opinione di Della Casa sulla prosa bembiana appare a Borghini diversa da quella devoluta alla parola scritta. In particolare, osservando che nella *Bembi Vita* viene sottilmente imputata la produzione epistolografica del Cardinale di un eccesso di decoro, Borghini avverte di come Della Casa abbia difeso con arte una posizione, diciamo, di roccioso monostilismo, che lui stesso non condivideva:

Ma il Casa, che fu eccellentissimo ingegno, conoscendo la natura (se natura fu, come io credo, in buona parte) tirare il Bembo a una certa gravità e grandezza, che si vide in tutte le sue azioni rilucere, nel conversare, nella vita dimestica, nell'abitare, infino nel vestire, ché non ebbe pur un cavallo, non uno abbigliamento se non esquisito e che tirava al nobile e al grande, conforme a quel nobile spirito, e vedendo che, se diffettuzzo alcuno vi era (e che difetto poteva parer non si sapere o non volere accomodare a quel che conviene, ché l'abbassarsi a tempo e a luogo (la leggierezza) è laude e cortesia, come lo star sempre in sul troppo grande e severo non è talvolta lontano da un certo biasimo, ecc.), s'ingegnò con ogni industria e con tutta l'arte sua, che era infinita, ovviare a questa parte e renderlo sicuro come ben fortificato luogo da ogni assalto.[33]

La difesa condotta da Della Casa si appunta, invero un po' surrettiziamente, sull'omologia con l'alto decoro che anche gli autori classici osservavano nella scrittura delle loro lettere. Ma Borghini controbatte, correttamente, che nei classici si può riscontrare invece una notevole varietà stilistica, come dimostra il *sermo cotidianus* delle *Familiares* di Cicerone e anche la vistosa escursione della lingua ciceroniana a seconda delle diverse orazioni e opere filosofiche. Insomma:

Vorrei che Monsignor della Casa fussi vivo e mi dicessi, non se tutte le lettere del Bembo sono alla medesima qualità di persone e della medesima sorte di

32. I due scritti di Borghini da cui provengono queste considerazioni sono *Se giova l'esser fiorentino* e *Discorso sopra il Casa della lingua del Bembo*, contenuti rispettivamente nei quaderni manoscritti autografi siglati II, X, 110 (pp. 104-21) e II, X, 116 (pp. 73-92) conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Tali scritti sono riprodotti in Vincenzio Borghini, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di John R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1971, 127-34 e 283-93, da cui cito.

33. Vincenzio Borghini, *Se giova l'esser fiorentino*, in *Scritti inediti o rari sulla lingua*, cit., 132.

materia, ché questo vede ognuno che no, ma se e' vi si vede fra loro nello stile differenza, e quanta, e in che. Io so bene che e' tentò qualche volta di abbassarsi e fare il piacevole, ma e' non si può negare che la natura glielo avea negato.[34]

Altrove Borghini ritorna più analiticamente sul tema, sceneggiando un lungo discorso del fratello Agnolo – nato addirittura da un confronto con lo stesso autore del *Galateo*, ospite dei Borghini alla fine degli anni '30 – attraverso il quale si cerca di giustificare le ragioni per cui Della Casa aveva lodato la prosa bembiana, e in particolare quel passo della *Bembi Vita* in cui si sosteneva che l'artificio aveva completamente surrogato in Bembo la competenza del parlante nativo al punto tale che la sua lingua non pareva quella di un «forestiero» (vale a dire di un non toscano):[35] il discorso di Agnolo è tutto un elogio della convenienza e della adeguatezza stilistica, il che lo porta naturalmente a contestare un certo eccesso di artificio soprattutto nelle *Prose*, dove la materia avrebbe invitato a una maggiore agilità. Borghini osserva a commento che, invece, nella *Bembi vita* la soluzione stilistica delle *Prose* viene difesa. Ma:

[*scil.* Della Casa] Sta bene e fa civilmente, avendo tolto a lodar un tanto e tale uomo, e so che egli ha gran giudizio, e tanto che io volentieri me ne vo con lui, cioè m'appiglio a quello che egli ha fatto, non a quello che egli ha detto, e crederrei (se non che io so che questo non fu il suo fine) che egli avessi composto quel libro veramente divino, dico il *Galateo*, ove era natura o grande arte, per dare a vedere come si trattono certe cose e da certe persone e per dimostrare quanto s'ingannasse quell'uomo dabbene, ecc. Non so dove meglio si mostri il giudizio suo proprio che nelle sue prose proprie, dove n'andava il suo e non quello d'altri. E se l'interprete vero di molti precetti sono le azioni di chi gli dette, che migliore interprete sarà della mente del Casa che gli scritti del Casa? Né è da dire che il Casa per forza di natura fussi tirato contro al giudizio proprio a quello stil basso, ché l'ingegno suo era troppo terribile e attissimo a ogni cosa, anzi, pel contrario, si può credere che quivi è lontana la natura (dico nel *Galateo*) e a questa operasse solo il giudizio.[36]

34. Ivi, 134. Altrove Borghini (è una breve osservazione contenuta nel quaderno II, x, 118, 132) scrive: «In queste lettere si vede il Bembo, quando scrisse a signori grandi, esser bello e senza alcuno intoppo; quando a persone familiari o domesticamente spesso, se non cadere, almanco inciampare. E questa distinzion bisogna avere chi vuol parlare bene della lingua».

35. Si veda Giovanni Della Casa, *Petri Cardinalis Bembi Vita*, cit., 77 e *Vita di Pietro Bembo*, cit., 69.

36. Vincenzio Borghini, *Discorso sopra il Casa della lingua del Bembo*, in *Scritti inediti o rari sulla lingua*, cit., 289.

«Ché l'ingegno suo era troppo terribile e attissimo a ogni cosa»: sembra appunto di riconoscere la stessa perplessità di Barbarisi. Lo iato stilistico tra *Prose* e *Galateo* sarebbe dunque per Borghini una sufficiente garanzia *in re* che l'intima convinzione di Della Casa guardasse all'esperimento bembiano come a una manifestazione d'inadeguatezza alla materia: qualità invece manifestata al sommo grado nella celebre opera casiana, e ivi raggiunta non certo – dice Borghini – per il naturale felice istinto linguistico del toscano di nascita, ma per meditata scelta tutta giocata sul piano dell'arte. Ancora più esplicito è il prosieguo dell'argomentazione borghiniana:

Né dico questo per biasimar l'arte, ma dico che, in tutte le cose nuoce il troppo e la troppa diligenza, e per ogni minuzia voler ricorrere alle regole è manifestissimo argomento di non esser fondato bene né naturato, per dir così, nella lingua. E nessuna cosa (parlo dei dotti e esercitati, non degli ignoranti) può più scoprire la peregrinità, poiché la forestierezza per ancora non è ricevuta dai nostri, che l'esser troppo esquisito nel parlare e troppo voler parer tale. E mi perdoni pure Monsignor Casa quando vuole farci credere che e' [*scil.* Bembo] congiugnessi quelli due intervalli insieme del parlare fuor dell'uso e coprire il forestiero, ché io non crederrò mai che e' dicesse quelle parole da vero, né che egli avessi gli orecchi tanto disusati (poco purgati) che non vi conoscessi che la natura non v'era, e che non era puro toscano quel filo, se ben erano le parole. Oltre che la troppa arte, quando non è veramente fatta con arte, impedisce il corso e del dire, di chi scrive, e dell'udire di chi legge, e si rende molesta non per altro se non per essere troppo condita e troppo lisciata.[37]

La testimonianza di Borghini dovrebbe aver convinto perlomeno che, qualunque fosse il valore di verità che Della Casa attribuiva alla sua difesa della prosa del maestro nella *Bembi Vita*, certamente la sua pratica scrittoria si distaccò da quella offerta dal modello bembiano, che peccava per unilateralità e sapore, per così dire, di *allure* libresca, e ciò soprattutto in territorio sintattico («quel filo» non era «puro toscano», al contrario magari del lessico scelto), dove era più difficile surrogare la naturalità dell'uso parlato con l'esempio dei testi adottati come «grammatica».

Il ritratto borghiniano di un Casa attento alle specificità stilistiche e alla necessaria congruenza della forma alla materia e l'idea che il toscano

37. Vincenzio Borghini, *Discorso sopra il Casa della lingua del Bembo*, in *Scritti inediti o rari sulla lingua*, cit., 289-90.

Monsignore, grande stilista a suo piacere, avesse scelto con piena consapevolezza, e non in quanto trascinato dalla natura, una prosa di stile mediocre (e anzi Borghini scrive «basso») corroborano la possibilità che il *Galateo* sia stato – lo si diceva sopra – un (forse) disimpegnato esperimento stilistico e non un maldestro tentativo di boccaccismo inficiato da una intrusa *inconcinnitas*. E così abbiamo dato un'illustre paternità alle tesi di Barbarisi e della Berra.

Naturalmente l'eventualità che l'*intentio auctoris* fosse indirizzata verso un singolare esercizio di etopea, disimpegnato se non decisamente satirico, nulla toglie al ruolo di manuale di belle maniere – e all'immensa fortuna come tale – che il *Galateo* si trovò ad avere dopo la probabile revisione del duo Gemini-Gualteruzzi e la stampa nella *princeps* del 1558. Né toglie valore ai tanti lavori storici che hanno riguardato l'etica sociale espressa in un'opera considerata seria: per esempio al notevole capitolo di storia delle idee costruito da Ossola 1987 e Ossola 1994. Riesce però forse a spiegare la discrasia tra l'interpretazione vulgata di un testo e la sua forma linguistica, da sempre ritenuta difficilmente conciliabile con il presunto significato veicolato.

In fondo, era forse da mettere in conto che un uomo, intellettuale e scrittore dagli infiniti e sfaccettati volti come Giovanni Della Casa, ci avrebbe potuto giocare questo – si capisce, involontario – «scherzo» dagli effetti così spiazzanti.

Riferimenti bibliografici

Albonico 1997 = S.A., *Approssimazioni all'oratoria del Casa*, in Barbarisi-Berra 1997, pp. 437-56.

Barbarisi 1997 = G.B., *Ancora sul testo del Galateo*, in Barbarisi-Berra 1997, pp. 253-70.

Barbarisi 1999 = G.B., *Introduzione* a Giovanni della Casa, *Galateo*, a cura di G. B., Venezia, Marsilio, 1991 (I ed.), 1999 (II ed. riveduta e corretta).

Barbarisi 1999a = G.B., Quaestio laepidissima*: il testo del* Galateo (seguito da *Una nota di Emanuela Scarpa*), «Filologia e critica», XXIV, pp. 139-49.

Barbarisi-Berra 1997 = G.B. e C.B. (a cura di), *Per Giovanni della Casa. Ricerche e contributi*. Gargnano del Garda (3-5 ottobre 1996), Bologna, Cisalpino.

Berra 1996 = C.B., *La scrittura degli* Asolani *di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia.

Berra 1997 = C.B., *Il* Galateo *"fatto per scherzo"*, in Barbarisi-Berra 1997, pp. 271-335.

Bonora 1970 = E.B., *Il boccaccismo del «Galateo»*, in *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, pp. 131-42.

Bozzola 1999 = S.B., *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei* Dialoghi *di Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca.

Carrai 1997 = S.C., *Della Casa biografo di Bembo*, in Barbarisi-Berra 1997, pp. 419-35.

De Sanctis [1870-71] = F.D.S., *Storia della letteratura italiana* [1870-1871], a cura di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1991.

Di Benedetto 1981 = A.D.B., *Ironia e piacevolezza nel* Galateo, «Critica letteraria», IX, 2, pp. 245-51.

Di Benedetto 1995 = A.D.B., *Appunti sul «Galateo»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 560, pp. 481-508.

Durante 1981 = M.D., *Dal latino all'italiano moderno. Saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna, Zanichelli.

Folena 1957 = G.F., *Presentazione*, in *Orazioni scelte del secolo XVI*, a cura di G. Lisio, Firenze, Sansoni.

Herczeg 1977 = G.H., *Sintassi delle proposizioni comparative nell'italiano contemporaneo*, «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXVII, pp. 325-54.

Morgana 1997 = S.M., *Le "lingue" del* Galateo, in Barbarisi-Berra 1997, pp. 337-69.

Morgana-Piotti-Prada 2001 = S.M., M.P. e M.P. (a cura di), Prose della volgar lingua *di Pietro Bembo*, Milano, Cisalpino.

Ossola 1987 = C.O., *Dal «Cortegiano all'«Uomo di mondo». Storia di un libro e di un modello sociale*, Torino, Einaudi.

Ossola 1994 = C.O., *Introduzione* a Prandi 1994, pp. V-XXXIV.

Patrizi 1993 = G.P., Galateo *di Giovanni Della Casa*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. II, Torino, Einaudi, pp. 517-40.

Piotti 2001 = M.P., *La lode della brevità. Aspetti sintattici del «Ritratto del privato politico cristiano di Virgilio Malvezzi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIV, 1, gennaio-aprile 2001, pp. 131-83.

Poggiogalli 1999 = D.P., *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca.

Pozzi 1975 = M.P., *Lingua e cultura del Cinquecento*, Padova, Liviana.

Pozzi 1975a = M.P., *Il pensiero linguistico di Vincenzio Borghini*, in Pozzi 1975, pp. 91-222.

Pozzi [1978a] = M.P., *Giovan Battista Gelli*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. P., II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 853-73, poi in Pozzi 1989, pp. 257-75.

Pozzi 1989 = M.P., *Lingua, cultura e società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Prandi 1994 = *Nota al testo* e note di Giovanni Della Casa, *Galateo*, a c. di S.P., Torino, Einaudi.

Russo [1931] = L.R., *Prolegomeni a Machiavelli* [1931], in *Machiavelli*, Roma-Bari, Laterza, 1988 (I ed. 1945, IV ed. riveduta 1957), pp. 11-87.

Santosuosso 1979 = A.S., *The Bibliography of Giovanni Della Casa. Books, Readers and Critics 1537-1975*, Firenze, Olschki.

Scarpa 1978 = E.S., *La maschera antitetica del «vecchio idiota» nel «Galateo» dellacasiano*, «Misure critiche», XXVIII-XXIX, pp. 1-46.

Scarpa 1981 = E.S., *Appunti per l'edizione critica del «Galateo»*, «Filologia e critica», VI, pp. 189-258.

Scarpa 1990 = E.S., *Introduzione*, *Nota al testo* e *Appendice* in Giovanni della Casa, *Galateo overo de' costumi*, a cura di E. S., Modena, Panini, pp. VII-XXX, XXXI-XLI, 51-166.

Scarpa 1997 = E.S., *Schede sulle recenti fortune del* Galateo *di Giovanni della Casa (con un'appendice gualteruzziana)*, «Filologia e critica», XII, pp. 37-75.

Scarpati 1997 = C.S., *Osservazioni intorno al «Frammento sulle lingue»*, in Barbarisi-Berra 1997, pp. 241-51.

Segre [1953] = C.S., *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, GSLI, CXXX, pp. 145-77, poi in Segre 1991, pp. 369-96.

Segre 1991 = C.S., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, poi II ed. ampliata 1974, poi 1991.

Serianni-Castelvecchi 1989 = L.S. (con la collaborazione di A. C.), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET.

Sole 1981 = A.S., *Cognizione del reale e letteratura in Giovanni Della Casa*, Roma, Bulzoni.

Sole 1992 = A.S., recensione a Giovanni della Casa, *Galateo overo de' costumi*, a cura di Emanuela Scarpa, Modena, Panini, 1990; Giovanni della Casa, *Galateo*, a cura di Gennaro Barbarisi, Venezia, Marsilio, 1991; Giovanni della Casa, *Se si debba prender moglie, Galateo*, a cura di Arnaldo Di Benedetto, Milano, Tea, 1992, GSLI, CLXIX, 548, pp. 603-11.

Sole 1996 = A.S., *La «Bembi vita» di Giovanni Della Casa*, GSLI, CLXXIII, 562, pp. 161-209.

Sole 1997 = A.S., *Introduzione* e *Note*, in Giovanni della Casa, *Vita di Pietro Bembo*, testo, introduzione, traduzione e note a cura di A. S., Torino, Fògola.

Tesi 1989-1990 = R.T., *Pluralità di stili e sintassi del periodo nelle* Operette morali *di Giacomo Leopardi*, LN, L, 2-3, giugno-settembre 1989, pp. 33-56 (*I*); LN, L, 4, dicembre 1989, pp. 117-20 (*II*); LN, LI, 1, marzo 1990, pp. 9-13 (*III*); LN, LI, 2-3, giugno-settembre 1990, pp. 41-7 (*IV*).

Testa 1991 = E.T., *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca.

Zublena 2001 = P.Z., *Coazione all'*ornatus. *La sintassi del periodo nelle* Prose della volgar lingua, in Morgana-Piotti-Prada 2001, pp. 335-71.

Elisa Benzi

«UN ESTERIORE MAESTOSO, MA SENZA FASTO»: STRUTTURE LOGICHE E SINTATTICHE DELL'ARIA METASTASIANA

PARTE PRIMA: LA SINTASSI

Il presente studio è parte di una più ampia analisi formale condotta sulle arie dei melodrammi metastasiani.[1] Un simile lavoro, che pone a margine le parti recitate per fermare l'attenzione pressoché esclusivamente su quelle destinate al canto, trova una sua prima giustificazione nel differente statuto metrico e drammaturgico delle due componenti nei drammi per musica del poeta cesareo. È noto infatti come proprio all'interno della sua opera si radicalizzi la divaricazione tra recitativo e aria, sedi rispettivamente dell'azione drammatica e del momento contemplativo che conclude l'azione stessa. Che gli intenti riformistici di Metastasio si concentrino entro il breve giro dell'aria, risulta facile dimostrare specialmente dal punto di vista metrico, se si mette a confronto la prassi metastasiana con quella dei due più illustri fra i librettisti antece-

1. Si tratta della mia tesi di laurea, svolta sotto la guida del prof. Pier Vincenzo Mengaldo. Consigli e concreto sostegno al lavoro sono giunti costantemente da Davide Colussi, mio compagno di studi, al quale desidero dire anche qui la mia gratitudine. Riferimento per il testo di melodrammi e lettere è la moderna edizione a cura di B. Brunelli (Metastasio 1949-54); d'ora in avanti si rimanda ai melodrammi attraverso le seguenti sigle: *Did.* = *Didone abbandonata*; *Sir.* = *Siroe*; *Cat.* = *Catone in Utica*; *Ez.* = *Ezio*; *Sem.* = *Semiramide riconosciuta*; *Al.* = *Alessandro nell'Indie*; *Art.* = *Artaserse*; *Dem.* = *Demetrio*; *Iss.* = *Issipile*; *Adr.* = *Adriano in Siria*; *Ol.* = *L'olimpiade*; *Demof.* = *Demofoonte*; *Cl.* = *La clemenza di Tito*; *Ach.* = *Achille in Sciro*; *Ciro* = *Ciro riconosciuto*; *Tem.* = *Temistocle*; *Zen.* = *Zenobia*; *Att.* = *Attilio Regolo*; *Ip.* = *Ipermestra*; *Ant.* = *Antigono*; *Re* = *Il re pastore*; *Er.* = *L'eroe cinese*; *Nitt.* = *Nitteti*; *Tr.* = *Trionfo di Clelia*; *Rom.* = *Romolo ed Ersilia*; *Rugg.* = *Ruggiero ovvero l'eroica gratitudine*.

denti e coevi, Zeno e Rolli. Il riordinamento metrico che ne risulta, come appare anche ad una descrizione per sommi capi, si incentra su di un ristretto numero di norme, più o meno cogenti a seconda dei casi, ma che univocamente collaborano a conferire alle strofe metastasiane il loro peculiare aspetto. In breve: rifiuto per l'aria delle misure versali proprie del recitativo (endecasillabo, ma pure settenario con *ictus* di terza) e di quelle respinte dalla tradizione poetica alta (novenario); tendenza all'isometria e all'isostrofismo, di contro all'esuberante gamma di possibilità dei predecessori; predilezione quasi assoluta per gli schemi bistrofici, e in particolare per la doppia quartina, con obbligo di rima nei versi finali di strofa. E si aggiunga che alla rigida delimitazione compiuta da Metastasio quanto alle strofe eterometriche (ammessa unicamente la successione di settenario e quinario) consegue addirittura la possibilità di specializzare alcuni metri nell'espressione di determinati stati d'animo dei personaggi (sistematico, pur nel variare delle situazioni, l'impiego di quinario, anche doppio, e senario a dar voce rispettivamente ai personaggi fermamente risoluti e a quelli incerti e dilemmatici; persiste inoltre la canonica connotazione del decasillabo quale verso dell'ira e del furore).[2]

Metastasio, perseguendo per l'aria una forma più rigidamente strutturata e codificata, mira in ultima analisi a sostenerne ed esaltarne la funzione di chiusa emblematica alla sezione dialogica precedente e a renderla più funzionale di quanto non fossero le strofette dei predecessori ad accogliere nuovi contenuti. Indicativo al riguardo dovrebbe essere già il fatto che, rispetto a quelle dei librettisti precedenti, le sue arie vedano mediamente dilatare le proprie dimensioni, come pure un forte indizio della stretta relazione di elementi formali e contenuti drammaturgici si può ravvisare nel legame semantico, cui si è appena accennato, che implica una determinata *passion de l'âme* al metro con cui viene espressa.

Non solo al livello metrico ma altresì a quello dell'orchestrazione dei suoni e tanto più a quello della scelta e disposizione dei costituenti verbali la ricerca di coesione interna mette a profitto nell'aria tutta una serie di moduli stilistici, che non si intendono qui indagare, convergenti unitamente a rafforzarne la compiutezza del disegno; basti osservare che

2. Su aspetti della metrica metastasiana si vedano almeno Brizi 1973; Goldin 1986; Fabbri 1988, 192-98. Anticipo qui alcuni dei risultati esposti in maniera più dettagliata nella tesi citata sopra.

questo sistema di ripetizioni foniche e lessicali trova risposta e organico compimento nella predominante struttura binaria della doppia strofa, alla quale le figure di bimembrazione sembrano alludere ad ogni livello.[3]

Nelle pagine che seguono mi propongo invece di indagare le strutture sintattiche e insieme le modalità ragionative e argomentative racchiuse nell'aria di Metastasio, i due ambiti non essendo immaginabili separati ma strettamente interdipendenti. L'analisi delle varietà sintattiche e del loro disporsi in sequenze determinate entro lo spazio segmentato dei versi, svolta in questa prima parte del saggio, dovrebbe già rivelare aspetti caratteristici dell'argomentazione; viceversa, l'osservazione di modalità ragionative costanti nello sviluppo del discorso nell'aria, contenuta nella seconda parte,[4] rinvia di continuo, giustificandole, alle tipologie sintattiche stabilite in precedenza. Lo studio della sintassi, del resto, non è del tutto disgiunto dall'esame della compagine fonica e retorica delle strofette metastasiane, come attestano i numerosi casi – dei quali si darà conto di passata – in cui ripetizione e corrispondenza di elementi sul piano del mero significante fonico o su quello del singolo componente verbale si pongono a contrasto e insieme a compenso di una differente costruzione sintattica.

L'organizzazione sintattica

È bene avvertire fin da subito che i dati raccolti e analizzati in questa prima parte non si estendono, data la complessità del computo, alla totalità dell'opera drammatica metastasiana, bensì ad un suo significativo campione di dieci melodrammi, disposti lungo tutto l'arco delle stagioni creative dell'autore: *Did.* (1724), *Sem.* (1729), *Dem.* (1731), *Ol.* (1733), *Cl.* (1734), *Ciro* (1736), *Att.* (1740, ma rappr. 1750), *Re* (1751), *Nitt.* (1756), *Rugg.* (1771). Di questi, si considerano, per consentire un più agevole confronto dei risultati, unicamente le arie di tipo bistrofico (il *corpus* consiste di 226 arie, 1816 vv.: quindi più di un terzo della totalità delle arie, 618; 7 le non

3. Cfr. Goldin 1986, 16: «Nell'aria metastasiana tutto torna, letteralmente, perché in essa non c'è elemento che sia irrelato. Una perfetta corrispondenza degli elementi prosodici, rimici, lessicali, stilistici fa dell'aria metastasiana una struttura perfettamente conclusa sì da divenire essa stessa situazione drammatica e quindi musicale».

4. Di prossima pubblicazione su questa rivista e a cui si rimanda per le conclusioni complessive del lavoro.

bistrofiche escluse). Non così si procederà tuttavia nell'esemplificazione, che abbraccia in potenza tutti i ventisei melodrammi di Metastasio. A titolo di confronto si forniscono i risultati dello spoglio di cinque melodrammi di Zeno (139 arie bistrofiche per un totale di 916 vv.).[5]

1. La sintassi del periodo

Si proceda all'osservazione dei risultati con l'ausilio di alcune tabelle riassuntive:[6]

METASTASIO	n° compless. proposizioni	proposizioni indipendenti	proposizioni subordinate	subordinate di I grado	subordinate di II grado	subordinate di III grado
I strofa	95	503	292	253	36	3
% sul n° di prop.		63,27	36,72			
% sul n° di sub.				86,64	12,32	1,02
II strofa	734	410	324	259	59	6
% sul n° di prop.		55,85	44,14			
% sul n° di sub.				79,93	18,20	1,85
Totale	1529	913	616	512	95	9
% sul n° di prop.		59,71	40,28			
% sul n° di sub.				83,11	15,42	1,46
ZENO	n° compless. proposizioni	proposizioni indipendenti	proposizioni subordinate	subordinate di I grado	subordinate di II grado	subordinate di III grado
I strofa	347	249	98	88	10	–
% sul n° di prop.		71,75	28,24			
% sul n° di sub.				89,79	10,20	
II strofa	374	246	128	94	32	2
% sul n° di prop.		65,77	34,22			
% sul n° di sub.				73,73	25	1,56
Totale	721	495	226	182	42	2
% sul n° di prop.		68,65	31,34			
% sul n° di sub.				80,53	18,58	0,88

Tabella 1. Tipi di proposizioni

5. Edizione di riferimento: Zeno 1744, curata da Gasparo Gozzi vivo il poeta. Drammi spogliati: *Il Narciso* (1697: VII, 293-358); *Lucio vero* (1700: III, 87-168); *Merope* (1711: I, 81-171); *Alessandro Severo* (1716: VI, 271-355); *Andromaca* (1724: II, 1-85).

6. Con particolare cautela andranno considerati, qui e nelle tabelle successive, gli indici percentuali, dal momento che essi, come si è detto, sono ricavati dall'analisi di una porzione e non del complesso dell'opera, e sono passibili pertanto di variazione in uno spoglio più ampio (così vale evidentemente anche per Zeno). Si noterà comunque che l'esposizione verrà concentrata soprattutto sui dati che presentano consistenti, e quindi significative, differenze quantitative.

abbondante ricorso alla paratassi (vanno ricordate, a questo proposito, quelle arie – oggetto di analisi specifica più avanti – la cui seconda parte, interamente subordinata alla prima, non gode di autonomia sintattica). Conseguente è anche, nella seconda strofa, l'aumento del secondo grado di subordinazione, comunque in misure sempre molto ridotte, e tanto più – ciò che sembra contraddire il dato di confronto con Zeno appena proposto – in Metastasio. Costui in realtà, seppure si serve dell'ipotassi in misura maggiore, lo fa in nome di una generale semplificazione delle gerarchie sintattiche: rifugge dalla subordinazione protratta al terzo grado e limita contemporaneamente quella di secondo, preferendo all'incastro di una proposizione nell'altra l'affiancamento tramite coordinazione.

1.1 *Paratassi*

Benché, come si è visto, Metastasio ricorra più spesso di Zeno all'ipotassi, la modalità sintattica predominante nella sua poesia resta quella paratattica: giudizio, questo, ampiamente confermato anche numericamente dall'abbondante quantità di strofe e intere arie costituite solo di proposizioni indipendenti, con un indice, nei dieci melodrammi su elencati, all'incirca pari a 1 subordinata ogni 3 versi. Si prendano per cominciare i due casi seguenti, interamente paratattici:

> *Nacqui* agli affanni in seno; / *e* dall'infausta cuna / la mia crudel fortuna / *venne* fin or con me. // *Perdo* la mia costanza: / m'*indebolisce* amore; / *e* poi del mio rossore / né meno *ho* la mercé *Dem.* II VII; *Otterrò*, felice amante, / sol per te sì degno oggetto; / *e* a te sol del mio diletto / debitor mi *vanterò*. // Possessor d'un bel sembiante / *trarrò* seco i dì ridenti; / *ed* in mezzo a' miei contenti / la tua fé *rammenterò* *Rugg.* I VI,

dove a dominare, internamente alle strofe, è la coordinazione copulativa. In entrambi i casi la copula è funzionale all'espressione di un'accumulazione di eventi, che rivelano appieno il loro valore per il personaggio unicamente nella messa in serie, la quale potrà anche surrogare eventuali rapporti impliciti di causalità o consequenzialità (in specie nel secondo caso); fra prima e seconda strofa il nesso congiunge due successivi momenti logici corrispondenti: nel primo esempio, imperfetto quanto alla partizione versale e al numero di proposizioni in rapporto logico tra loro, si procede, prima e dopo (vv. 1 / 2-4, 5-6 / 7-8), dall'enunciazione di una sfortuna originaria, collocata nel passato, a quella di una attuale

conseguente e aggravata (del frequente snodo passato-presente nelle arie si dirà nella seconda parte del lavoro); nel secondo, l'esatta corrispondenza formale asseconda l'iterata scansione logica degli elementi argomentativi (vv. 1-2 / 3-4, 5-6 / 7-8): possesso dell'amata e sentimento di gratitudine che ne deriva.

La forma coordinativa preminente risulta tuttavia quella asindetica, che giustappone più nettamente fatti e azioni, come mostra bene un'analisi quantitativa degli usi specificamente paratattici nelle arie metastasiane:[8]

METASTASIO	proposizioni indipendenti						proposizioni subordinate			
	asindeto	coordin. copulat.	coordin. avversat.	coordin. disgiunt.	correlaz.	totale	asindeto	coordin. copulat.	coordin. avversat.	totale
I strofa	167	45	29	3	1	245	22	9	-	31
% sul totale	68,16	18,36	11,83	1,22	0,40		70,96	29,03		
II strofa	97	65	33	2	3	197	25	7	3	35
% sul totale	48,5	32,5	16,5	1	1,5		71,42	20	8,57	
Totale	264	110	62	5	4	445	47	16	3	66
% sul totale	59,32	24,71	13,93	1,12	0,89		71,21	24,24	4,54	
ZENO										
Totale	67	94	43	2	3	209	5	9	-	14
% sul totale	32,05	44,97	20,57	0,95	1,43		35,71	64,28		

Tabella 2. Tipi di coordinazione

8. Nello spoglio non si fa riferimento alla punteggiatura per definire i rapporti di coordinazione fra proposizioni, data l'oscillazione nell'uso dei segni interpuntori nelle edizioni settecentesche e il conseguente margine di arbitrio nella punteggiatura di quelle moderne. I rapporti di coordinazione asindetica sono considerati 1) unicamente all'interno della strofa, fatte salve ovviamente le arie monoproposizionali in cui la serie coordinativa abbia inizio nella prima strofa e prosegua senza soluzione di continuità nella successiva (vedi *infra* § 1.3). Tale legame coordinativo si riconosce inoltre 2) solo fra proposizioni equivalenti in immediata successione. La frapposizione di una subordinata è però ammessa nei casi in cui le due coordinate risultino apparentate da forti legami anaforici (verbali e/o sintattici: «*Dice che* t'è fedele; / *dice che* alcun t'inganna» *Dem.* II IV 1-2), o qualora la proposizione dipendente venga inglobata all'interno della sua sovraordinata, spesso con la creazione di strutture isocoliche o chiastiche («Sarò *qual più ti piace*; / quel *che vorrai* farò» *Cl.* I XI 3-4): in tutti i casi la subordinata (quasi sempre una completiva o una relativa limitativa) costituisce necessario completamento della sovraordinata, facendo blocco con essa.

La preminenza dell'asindeto sulle altre forme di coordinazione appare spiccata, soprattutto nella prima strofa, dove, come si è visto, superiore è il numero di proposizioni indipendenti; a questa tendenza si accordano perfettamente i rapporti di coordinazione nelle subordinate, con una divaricazione tra i due gruppi che è anzi ancor più radicale. Se ciò non bastasse, a testimoniare della specificità metastasiana viene il confronto con Zeno: in questi la proporzione fra coordinazione asindetica e sindetica copulativa appare addirittura invertita, sì che è la seconda a rivelarsi più diffusa nelle sue ariette; e non sfugga la scarsezza di legami coordinativi tra proposizioni dipendenti, da cui si deduce una qual certa reticenza a creare serie coordinative di subordinate, al contrario di quanto avviene in Metastasio.[9]

Vediamo allora come una o più sequenze asindetiche si dispongano nella strofa e nell'aria, partendo dai casi più semplici, quelli cioè in cui la strofa ospiti il numero minimo di due frasi coordinate (l'esemplificazione cercherà il più possibile di mantenersi all'interno del gruppo di arie interamente paratattiche). Nella grandissima maggioranza degli esempi, la strofa essendo quella canonica di quattro versi, la sintassi opera una precisa bipartizione della quartina in distici: è allora la varia disposizione dei

9. È interessante al riguardo osservare il comportamento di Rolli, di cui, come per Zeno, sono stati spogliati cinque melodrammi: *Narciso* (1720: Rolli 1993, 5-45); *Muzio Scevola* (1721: ivi, 47-104); *Riccardo I* (1727: ivi, 231-94); *Enea nel Lazio* (1734: ivi, 355-82); *Deidamia* (1741: ivi, 509-46). Gli indici di coordinazione (asindetica: 43%; copulativa: 35%; avversativa: 20%), in cui prevale, come in Metastasio, il tipo asindetico, si attestano tuttavia su valori più prossimi a quelli di Zeno. Occorre però aggiungere che, sotto altri aspetti, la fisionomia sintattica dell'aria di Rolli non sembra assimilabile a quella zeniana. Si pensi che la proporzione fra principali e subordinate nei primi drammi analizzati tocca livelli anche inferiori a quelli medi di Metastasio (1,14; nel complesso 1,57). Il fatto è che la produzione del tudertino appare sottoposta nel corso del tempo a forti spinte evolutive, come è facile osservare nel settore della morfologia metrica: è in particolare dopo la forzata inattività londinese fra 1728 e '33 che il modello di riordinamento metastasiano dell'aria diviene riferimento costante nella prassi rolliana. Notevole quindi che proprio ove maggiore sia lo sforzo di ricondurre la forma dell'aria alle geometrie metastasiane risulti più netta la distanza nella compagine sintattica adibita (in calo il numero di subordinate), anche con mantenimento di tipi ad una sola proposizione per strofa e proliferazione di enumerazioni e complementi, secondo una modalità frequente in Zeno (vedi più avanti), ma del tutto assente in Metastasio: cfr. ad es. *Riccardo I* III II: «Quell'innocente, / afflitto core, / fedele amore, / gentil beltà / *accendon* sempre / le più bell'alme / di dolce amore / e di pietà. // Forte all'onore, / fida all'affetto, / per te amorosa / l'alma pietosa / sempre *sarà*».

costituenti della frase o il cambiamento del valore sintattico di un elemento ripetuto (dunque con esito polittotico) a movimentare la rigidità dello schema: «Delle passate ingiurie / quella [furia] l'idea mi *desta*; / l'odio *fomenta* questa / del contrastato amor» *Sem.* III II 5-8 (disposizione a chiasmo); «*Sarebbe* or debolezza / d'Amasi la pietà: / Amasi non *avrà* / questo rossore» *Nitt.* III III 5-8 (anadiplosi del nome proprio, soggetto logico di entrambe le proposizioni). E su tre versi ad es.: «Tu mi *scorgi* al gran disegno: / al tuo sdegno, al tuo desio / l'ardir mio ti *scorgerà*» *Did.* I VI 1-3, in cui l'affiancamento delle proposizioni è ripreso in piccolo da quello della coppia di complementi al verso centrale.

La giustapposizione degli enunciati, con l'infittirsi nella strofa di proposizioni più brevi e ravvicinate tra loro, sortisce generalmente l'effetto di accrescere la tensione del discorso poetico: la paratassi si rivela, allora, la modalità sintattica più funzionale all'espressione della concitazione emotiva dei personaggi, cui la problematica situazione sulla scena impedisce la possibilità di un ragionamento più fluido. Non a caso, la quasi totalità degli esempi riguarda caratteri dominati dall'incertezza o, incapaci di affrontare altrimenti la propria vicenda, fermamente determinati ad un'azione violenta e risolutiva. La successione delle frasi risulterà in questi casi scandita dalla misura del singolo verso, se non, con effetto più incalzante, da quella dell'emistichio o di una frazione ancor più ristretta. Si noti come, nel caso di *Cl.* II XII, il tono del rifiuto del personaggio si faccia più deciso e drammatico nel passaggio dalla prima alla seconda quartina, proprio per la più serrata disposizione dei costituenti sintattici, verbi e complementi: «Non *odo* gli accenti / d'un labbro spergiuro; / gli affetti non *curo* / d'un perfido cor. // *Ricuso*, *detesto* / il nodo funesto, / le nozze, lo sposo, / l'amante e l'amor». E così pure avviene negli esempi seguenti, in cui accelerazioni e rallentamenti nella segmentazione sintattica, ottenuti – come si è visto anche sopra – per accumulo non solo di sintagmi verbali ma pure talvolta di altri costituenti della frase, sono opportunamente dosati a variare l'intensità del *pathos* «tragico» del discorso (anche i fenomeni di ripetizione fonica e lessicale, con i giochi di antitesi e *conduplicationes*, concorrono all'affinamento di tale effetto patetico):[10]

10. Nel sistema della retorica classica, le figure di ripetizione vengono appunto con-

Vorrei spiegar l'affanno, / *nasconderlo vorrei*; / e mentre i dubbi miei / così crescendo vanno, / tutto spiegar non *oso*, / tutto non *so* tacer. // Sollecito, dubbioso / *penso*, *rammento* e *vedo*; / e agli occhi miei non *credo*, / non *credo* al mio pensier *Sem*. I IV (1 + 1 + ... 1 + 1 // ... $^1/_3$ + $^1/_3$ + $^1/_3$ + 1 + 1); Io dal fato io *sono oppressa*: / *perdo* altrui, *perdo* me stessa; / né *conservo* almen del pianto / l'infelice libertà *Ol*. II III 5-8 (1 + $^1/_2$ + $^1/_2$ + 2); Fiamma ignota nell'alma mi *scende*: / *sento* il nume; m'*inspira*, m'*accende*, / di me stessa mi *rende* maggior. // Ferri, bende, bipenni, ritorte, / pallid'ombre, compagne di morte, / già vi *guardo*, ma senza terror *Ol*. III IV (1 + $^1/_3$ + $^1/_3$ + $^1/_3$ + 1 // ... $^1/_2$ + $^1/_2$); e cfr. ancora *Ol*. II IV e XV; *Re* III IV; *Nitt*. III VIII; *Rugg*. III V.

Un discorso a parte spetta alla coordinazione di tipo avversativo, la cui funzione sintattica è generalmente quella di esprimere un contrasto tra due enunciati equivalenti. In un'opera come quella metastasiana, in cui la vicenda, per quanto articolata e complessa, è agita da personaggi fortemente tipizzati, nettamente opponibili gli uni agli altri, la visione della realtà che questi «caratteri» esprimono sulla scena consiste in un sistema piuttosto rigido di identità e contrasti, all'interno del quale si muove il loro ragionamento. Ne deriva che proprio il confronto o l'opposizione di personaggi e situazioni rappresenta, nelle arie metastasiane, una delle fondamentali modalità argomentative; è immaginabile perciò quanto proficua si riveli questa forma di coordinazione ai fini dell'impostazione logica dell'aria. Non mi soffermerò a lungo sugli effetti prodotti dalla ripetizione anaforica della congiunzione, trattandosi per lo più dei medesimi appena analizzati per la giustapposizione asindetica, in ultima analisi riferibili a tutte le forme di accumulo verbale in genere. Basti osservare come nell'«aria di furore» di *Zen*. II VI i due tipi di coordinazione si affianchino in un'aria in cui la furia devastatrice che invasa il personaggio viene espressa nella sua massima terribilità: «Non respiro che rabbia e veleno; / ho d'Aletto le faci nel seno, / di Megera le serpi nel cor. // No, d'affanno quest'alma non geme; / *ma* delira, *ma* smania, *ma* freme, / tutta immersa nel proprio furor»; e ancora si vedano queste poche occorrenze:

siderate come strumenti dell'«*amplificatio* emozionale» in quanto «arrestano la corrente dell'informazione» e permettono di richiamare l'attenzione sul contenuto dell'informazione stessa, «accentuato e posto in evidenza per l'importanza che deve assumere» (Lausberg 1967, § 241).

ma pensa al periglio, / *ma* poco ti fida, / *ma* impara a temer *Sir.* II III 7-9; *Ma* soffri, *ma* spera, / *ma* fino alla morte / in ogni tormento / ti serba fedel *Cat.* II VIII 9-12; *ma* sei tua, *ma* piangi intanto, / *ma* domandi almen pietà *Ol.* II III 3-4; *ma* vassallo è in me l'affetto; / *ma* tiranno in voi si fa *Att.* III VI 5-6.

Diffusi, ma debolmente marcati, i casi in cui l'obiezione dell'avversativa si offre in vario modo come una smentita a ciò che la precede. L'espressione risulterà più icastica, in quanto più sorprendente e scorciata, se limitata all'ultimo verso della strofa (quindi con una scansione di quest'ultima di solito corrispondente a 3 + 1, altrimenti 2 + 1); spesso, a rafforzare l'energia dell'opposizione, concorre l'avverbio di negazione «non»:

Quella colpa che guida sul trono, / sfortunata non trova perdono; / *ma* felice, si chiama valor *Sir.* III VIII 3-5; Di due ciglia il bel sereno / spesso intorbida il rigore; / *ma non* sempre è crudeltà *Ant.* II I 1-3; A torto spergiuro / quel labbro mi dice: / son figlio infelice, / *ma* figlio fedel *Ant.* I III 1-4 (con ellissi della copula); e cfr. *Did.* II XIII 1-4; *Al.* I II 5-7; *Iss.* I XIII 1-3; *Att.* II VI 1-4; *Ant.* I X 1-4; *Tr.* I XI 4-6;

e, con coinvolgimento di tutta l'aria, tale da creare un forte parallelismo tra le strofe, e più spiccato effetto di isolamento della battuta finale per l'impiego dell'«a parte»: «Per te spero, e per te solo / mi lusingo, mi consolo: / la tua fé, l'amore io vedo. / (*Ma non* credo a un traditor). // D'appagar lo sdegno mio / il desio ti leggo in viso. / (*Ma* ravviso infido il cor)»; si tratta dell'aria di *Cat.* II VII, dove piano del discorso e piano della riflessione interiore si alternano a indicare lo stato del personaggio, scisso fra la strategica simulazione di un accordo e la reale aspirazione a una vendetta personale e immediata (la condizione dissociata di Emilia si riflette e amplifica in quella speculare del suo interlocutore, Fulvio, lacerato dal contrasto fra sentimenti e fedeltà politica).

E con ciò veniamo ad un uso molto frequente, specificamente finalizzato alla costruzione dell'impianto argomentativo di strofa e aria: Metastasio in questi casi sfrutta il nesso avversativo per distinguere il discorso in due piani nettamente ripartiti e opponibili: all'esposizione, nella prima parte, di una riflessione generale e astratta fa seguito, nella successiva, la sua confutazione, fondata sulla valutazione delle contingenze in cui agisce il personaggio e che inducono alla riflessione pronunciata nell'aria: cioè a dire che al piano della normalità, o dell'apparenza, o ancora

dell'idealità, segue quello della realtà. Di rado tuttavia il nesso avversativo veicola l'esplicito trascorrere da un piano impersonale ad altro calato nello svolgersi concreto della vicenda, come in: «So che riduce a piangere / l'eccesso d'un piacer; / *ma* queste sue mi sembrano / lagrime di dolor» *Iss.* I III 1-4 (enunciazione di una norma, vv. 1-2; applicazione e sua smentita, vv. 3-4); oppure anche, per via del continuo ricorso ad un unico serbatoio metaforico (nella fattispecie, la navigazione), congiunge proposizioni che mettono direttamente in scena i personaggi del dramma: «Sperai vicino il lido, / credei calmato il vento, / *ma* trasportar mi sento / fra le tempeste ancor» *Demof.* I IV 1-4. Assai più spesso il diffuso ricorso a frasi sentenziose, similitudini naturali e metafore prolungate (oggetto di studio nella seconda parte del lavoro) si estende anche alla frase introdotta dall'avversativa: il livello «extradrammatico» richiama allora solo implicitamente quello drammatico, e pertanto sottintesi rimangono i nessi di corrispondenza tra l'espressione figurata o sentenziosa e la vicenda dei personaggi. Semplificando un poco, si potrà dire, come accennato, che la coordinata avversativa si oppone ora all'espressione di uno svolgersi consueto di avvenimenti, ad una normalità (*a*), ora di un'apparenza (*b*), ora di uno stato ideale (*c*); a contrasto vi fa seguito l'osservazione di un caso specifico, di una contingenza in diretto rapporto con l'azione drammatica:

a) A compir le belle imprese / l'arte giova, il senno ha parte; / *ma* vaneggia il senno e l'arte / quando amico il Ciel non è *Er.* I VII 5-8; Soffre talor del vento / i primi insulti il mare, / né a cento legni e cento, / che van per l'onde chiare, / intorbida il sentier. // *Ma* poi, se il vento abbonda, / il mar s'innalza e freme; / e, colle navi, affonda / tutta la ricca speme / dell'avido nocchier *Cat.* II V; *b*) Ogni amator suppone / che della sua ferita / sia la beltà cagione, / *ma* la beltà non è. // È un bel desio, che nasce / allor che men s'aspetta; / si sente che diletta, / *ma* non si sa perché *Did.* II X (con perfetto parallelismo nella scansione, strofa per strofa, dei due momenti logici); Più non sembra ardito e fiero / quel leon, che prigioniero / a soffrir la sua catena / lungamente s'avvezzò. // *Ma* se un giorno i lacci spezza, / si ricorda la fierezza, / ed al primo suo ruggito / vede il volto impallidito / di colui che l'insultò *Dem.* III V; *c*) Se fecondo e vigoroso / crescer vede un arboscello, / si affatica intorno a quello / il geloso agricoltor. // *Ma* da lui rivolge il piede, / se lo vede in su le sponde / tutto rami e tutto fronde, / senza frutto e senza fior *Dem.* I IX; Di vantarsi ha ben ragione, / del suo cor, de' propri affetti / chi dispone a suo piacer. // *Ma* in amor gli

alteri detti / non son degni assai di fede: / libertà co' lacci al piede / vanta spesso il prigionier *Ant.* I 1.

1.2. *Ipotassi*

Anche l'analisi delle forme di subordinazione prende inizio da qualche dato numerico, stringendo a raffronto Zeno e Metastasio:

	tot. sub.	compl.	rel.	condiz.	temp.	caus.	int. ind.	comp.	fin.	cons.	mod.	limit.	conc.	eccett.
METASTASIO	616	197	175	100	56	18	15	12	11	8	8	7	6	3
% sul n° di sub.		32	28,4	16,2	9,1	2,9	2,4	1,9	1,8	1,3	1,3	1,1	1	0,5
ZENO	226	79	54	38	14	10	-	3	13	2	7	-	4	2
% sul n° di sub.		34,9	23,9	16,8	6,2	4,4		1,3	5,7	0,9	3,1		1,8	0,9
variaz. da Z. a M.		-2,9	+4,5	-0,6	+2,9	-1,5		+0,6	-3,9	+0,4	-1,8		-0,8	-0,4

Tabella 3. Tipi di subordinate

Il quadro generale degli usi nei due poeti risulta a tutta prima piuttosto omogeneo; ma in realtà Metastasio semplifica rispetto a Zeno i propri usi ipotattici per la bassa frequenza della maggior parte dei tipi e l'uso più intenso di sole quattro modalità di subordinazione: completive, relative, condizionali, temporali. Consideriamole nell'ordine, notando le affinità che, a due a due, esse intrattengono fra loro.

Completive. È il tipo, insieme alle relative, di subordinazione più lieve, sia, in forma esplicita, per la debolezza semantica del nesso *che*, sia, in forma implicita (molto frequente), perché l'infinitiva tende spesso a formare con il verbo reggente un sintagma verbale coeso dal punto di vista logico. Chi ricerchi, a puro titolo indicativo, valori di confronto nella tradizione lirica, potrà registrarne il numero, all'incirca dimezzato, nei sonetti petrarcheschi (15,95 %). Metastasio sembra sfruttare, della completiva, la possibilità di collocare nella subordinata l'elemento verbale semanticamente portante, concedendo alla reggenza non più che l'apporto di una sfumatura di senso, come del resto, con sintagma verbale unico, nel caso delle numerose occorrenze costruite sull'accezione di

'essere in grado' del verbo «sapere»: «Se lo sdegno delle stelle / *tollerar* meglio non sai» *Cat.* I V 5-6; «saprò *combattere*, / *morir* saprò» *Ez.* III VI 11-12; «felice chi sa *piangere* / in faccia al caro ben» *Sem.* I XII 3-4, e così molte altre volte. L'aspetto forse più notevole nell'uso di questo tipo è la tendenza, capillarmente diffusa, a concentrare in sequenza più subordinate sì da fare gruppo nel corpo dell'aria: la genericità del costrutto ne consente infatti la seriazione in rapporto coordinativo, i cui elementi possono collocarsi in una zona ristretta della strofa: «e mi niega il mio tiranno / anche il misero ristoro / di *lagnarmi* e poi *morir*» *Did.* III VII 2-4; oppure disporsi in successione su più versi fino a coprirne una buona parte: «vedi *ondeggiar* le rupi, / e le smarrite belve / le selve *abbandonar*» *Sem.* I XIV 4-6; «Ma non lice; e vuole Amore / che *a soffrir* l'alma *s'avvezzi*, / e che *adori* anche i disprezzi / d'una barbara beltà» *Sem.* I VII 4-8 (con innesto di completiva in completiva). La sequenza può anche protrarsi oltre la semplice geminazione: «ricordati che *sei*, / che *fosti* un traditor, / ch'io *vivo* ancora» *Sem.* III IV 3-5; «Sai pur che l'*adoro*, / che *peno*, che *moro*, / che tutta *si fida* / quest'alma di te» *Sem.* I X 7-10; fino a proporsi come forma di subordinazione fondamentale – quasi l'unica – della strofa e dell'aria: «Pensa che poco *è* fido; / che or *giova essere* accorto; / che *sarà* lungi il porto / quando vorrai tornar» *Rugg.* II II 5-8 (3 compl. di I gr. e I di. II gr., I temp.); si noti come gli esempi già rivelano il coinvolgimento dell'anafora, nella forma minima della cong. *che*. Ne consegue insomma che il piano sintattico delle subordinate, benché prospetticamente più lontano da quello della sovraordinata, risulta, per l'abbondanza delle coordinate come pure per la limitata estensione della reggente, quello centrale e dominante della frase. L'aumento di proposizioni subordinate coordinate fra loro sortisce l'effetto di attenuare la profondità prospettica del discorso, pervenendo ad esiti più marcatamente paratattici (ciò vale – e lo si esemplificherà in seguito per altre secondarie – ancor più nel caso di serie paratattiche situate al II grado di subordinazione, che ne risulta per così dire obliterato).

L'accumulo di proposizioni è marcato spesso dalla ripetizione del rapporto principale-completiva mediante anadiplosi o anafora del verbo reggente (anche con esiti di *redditio*), sia all'interno del più ristretto spazio della strofa: «accender *mi sento*, / *mi sento* gelar» *Ciro* I X 5-6 (su due soli

versi); «*Par che* di giubilo / l'alma deliri, / *par che* mi manchino / quasi i respiri, / *che* fuor del petto / mi balzi il cor» *Ciro* I III 1-6; «Troppo mi sembra estremo; / *temo* che un sogno sia; / *temo* destarmi, e *temo* / a' palpiti tornar» *Tem.* I XII 5-8 ecc.; sia con coinvolgimento dell'intero discorso dell'aria: «*Di' che* a sua voglia eleggere / la sorte sua potrà; / *di' che* sospendo il fulmine, / ma nol depongo ancor; // *che* pensi a farsi degno / di tanta mia pietà; / *che* un trattenuto sdegno / sempre si fa maggior» *Tem.* II IX (con differente gestione anaforica delle due strofe: *dì che*, poi solo *che*). Si evidenzia bene, fin da questi esempi, un carattere preminente di questo tipo di sintassi, in piena concordanza con i modi che contraddistinguono tutte le strutture, foniche e verbali, dell'aria: quello che potremmo definire l'*anaforicità* sostanziale della sintassi metastasiana, la sua naturale tendenza all'iterazione dei costrutti logici.

A ben vedere però la subordinata completiva risponde a una fondamentale esigenza che i personaggi incontrano nelle arie: è noto, e sarà più partitamente analizzato, che l'aria metastasiana offre grande spazio all'esposizione di massime, sentenze, formule insomma impersonali che il personaggio applica variamente alla sua condizione. Ora, la completiva consente appunto di porre in rapporto, ma ancora separate l'una dall'altro, l'espressione generalizzante di un'azione verbale colta nella sua impersonalità e l'atteggiamento, attivo o passivo, con cui il dato personaggio concepisce, intraprende o giudica tale processo. Come si vede al massimo grado nei casi seguenti, in cui la completiva consiste per l'appunto in una proposizione sentenziosa, il cui valore per il personaggio è espresso dalla reggente: «*So che* presto ognun S'AVVEDE / in qual petto annidi amore; / *so che* tardi ognor lo VEDE / chi ricetto in sen gli dà» *Ciro* II XII 1-4; «*So che* un sogno È la speranza, / *so che* spesso il ver non DICE; / ma, pietosa ingannatrice, / consolando almen mi va» *Rugg.* I IX 1-4; o anche nel tipo uguale e opposto di una «controsentenza», che ribalta nel giudizio del parlante la veridicità di una sentenza data: «*Non è ver*, benché si dica, / che dal Ciel non FU PERMESSO / altro pregio al nostro sesso / che piacendo innamorar» *Iss.* I V 1-4; anche con formulazione di una massima alternativa nella seconda parte della strofa o dell'aria: «*Non è ver* che SIA la morte / il peggior di tutti i mali: / è un sollievo de' mortali, / che son stanchi di soffrir» *Adr.* III VI 5-8; «*Non è ver*

che SIA contento / il veder nel suo tormento / più d'un ciglio lagrimar: // ché l'esempio del dolore / è uno stimolo maggiore, / che richiama a sospirar» *Art.* III VI.

Relative. Condividono con le completive alcune fondamentali caratteristiche appena osservate. Anzitutto, la disponibilità ad una coordinazione protratta, con gli effetti sul corpo della frase già enunciati: rarissimi gli esempi in cui la reggenza delle coordinate dipenda da un solo pronome: «Misera ben son io, / *che* nel segreto laccio / *amo*, non *spero* e *taccio*» *Dem.* I IV 5-7; «Fra l'ombre un lampo solo / basta al nocchier sagace, / *che* già *ritrova* il polo, / già *riconosce* il mar» *Ach.* I VI 1-4 (in cui la ripetizione del relativo è surrogata da quella dell'avverbio e più debolmente dalla sinonimia dei verbi). Più spesso, anche qui, la seriazione prevede l'anafora del pronome:

2 rel.: Misera! a chi serbai / amore e fedeltà? / a un barbaro, *che* mai / non *dimostrò* pietà, / *che vuol* ch'io mora *Sem.* III IV 6-10; Voi *che provate* amore, / *che* infedeltà *soffrite Tem.* I XIII 5-6; 3 rel.: Non curo l'affetto / d'un timido amante, / *che serba* nel petto / sì poco valor. // *Che trema*, se deve / far uso del brando, / *ch'è* audace sol quando / si parla d'amor *Demof.* I VII; 4 rel.: Chi mai vide altrove ancora / così amabile fierezza, / *che minaccia* ed *innamora*, / *che diletta* e *fa tremar*? *Ach.* I XV 1-4 (con disposizione dittologica); 6 rel.: questo barbaro sospetto, / *che avvelena* ogni piacer; // *che ha* cent'occhi, e pur *travede*; / *che* il mal *finge*, e il ben non *crede*; / *che dipinge* nel sembiante / i delirii del pensier *Tem.* I V 3-8.

È da notare poi, ancora sulla falsariga di quanto si è già venuto osservando, che le proposizioni relative ricorrono sovente in formule impersonali, introdotte dal pronome *chi*, a veicolare affermazioni sentenziose: «Di' che lo sente poco [amore] / *chi* ne *ragiona* assai, / *chi* ti *sa* dir perché» *Sem.* III VII 8-10; «Sol può dir che sia contento / *chi penò* gran tempo in vano, / dal suo ben *chi fu* lontano / e lo *torna* a riveder» *Att.* I VI 1-4. L'astrazione dal piano drammatico risulta però più efficace qualora la relativa individui mediante un'unica proposizione l'ipotetico soggetto del ragionamento: si ottiene in questo modo la definizione di un personaggio esemplare, da porre a confronto o in contrasto con quelli sulla scena. Il rapporto tra i due livelli può rimanere implicito, l'*exemplum* prolungandosi dalla prima alla seconda strofa: in quest'ultima viene allora a

collocarsi una norma di più chiaro intento didascalico o una nuova sentenza finalizzata all'immediata interpretazione della vicenda:

Chi mai non vide fuggir le sponde, / la prima volta che va per l'onde, / crede ogni stella per lui funesta, / teme ogni zeffiro come tempesta, / un picciol moto tremar lo fa. // Ma, reso esperto, sì poco teme, / che dorme al suono del mar che freme, / o su la prora cantando va *Iss.* I VII; Sempre è maggior del vero / l'idea d'una sventura / al credulo pensiero / dipinta dal timor. // *Chi* stolto il mal figura, / affretta il proprio affanno, / ed assicura un danno, / quando è dubbioso ancor *Att.* I XI.

Più frequente è l'esplicitazione dei nessi di somiglianza o di opposizione tra le persone drammatiche e i loro antagonisti figurati. In questo caso la bipartizione dell'aria riproduce il divaricarsi del discorso fra le due «persone», l'una reale, l'altra emblema fittizio creato dalla prima per meglio rappresentare, anzitutto a sé stessa, la propria condizione: si può affermare, con Raimondi, che i personaggi metastasiani vengono allora a trovarsi «dinanzi a uno specchio, con la garanzia che viene loro dal limite di finzione e di distanza del proprio essere personaggi spettatori di se stessi».[11] Si vedano:

Chi vive amante, sai che delira; / spesso si lagna, sempre sospira, / né d'altro parla che di morir. // Io non mi affanno, non mi querelo; / giammai tiranno non chiamo il Cielo: / dunque il mio core d'amor non pena, / o pur l'amore non è martir *Al.* I IV; No, non chiedo, amate stelle, / se nemiche ancor mi siete: / non è poco, o luci belle, / ch'io ne possa dubitar. // *Chi* non ebbe ore mai liete, / *chi* agli affanni ha l'alma avvezza, / crede acquisto una dubbiezza, / ch'è principio allo sperar *Demof.* II VII.

Condizionali. Si tratta dell'essenziale modalità subordinativa messa in atto da Metastasio a scandire con nettezza i piani logici del discorso: anzi proprio la funzionalità di questo tipo di subordinata alla costituzione di chiari rapporti gerarchici fra eventi e azioni, ne giustifica in primo luogo il massiccio impiego in una forma poetica adibita all'espressione di un ragionamento scorciato e semplificato. Tutt'altra – sia detto di passata – è la diffusione delle ipotetiche nella linea maestra della lirica tradizionale: nei sonetti petrarcheschi esse risultano poco meno di un terzo del dato metastasiano (5,39%), e non è privo di significato che valori superiori

11. Raimondi 1967, 256-57.

siano toccati in una forma metrica certo assai più affine – e influente sull'aria in modi che sono ancora da osservare – qual è quella del madrigale cinquecentesco, analizzabile spesso in ben scandite operazioni logiche.[12] A questo si aggiunga che la condizione di dubbio pertiene entro il melodramma soprattutto allo spazio dell'aria, che affranca i personaggi in scena dall'azione dialogica e li isola in un processo di riflessione, dunque di incertezza che precede una possibile scelta. Talora il dubbio è rappresentato da una bipolarità di alternative, attraverso l'iterazione giustapposta della subordinata:

Se resto sul lido, / *se* sciolgo le vele *Did.* I XVIII 1-2; *se* vita mi rende / *se* morte mi dà *Dem.* III IV 3-4; *se* l'amor mio le piace, / *se* vuol rigor da me *Ach.* II IV 3-4; *se* d'odio mi condanni, / *se* chiedi amor da me *Tr.* II VIII 3-4;

ma più spesso la geminazione dell'ipotetica serve a precisare e circostanziare le condizioni già supposte (anche con debole progresso logico e predominio delle esigenze di mera variazione sinonimica):

se l'alma spera, / *se* amor l'accende, / *se* odiar non sa? *Cat.* II VI 2-4; *s*'io non voglio uscir d'affanni, / *s*'io nutrisco i miei tiranni / negli affetti del mio cor? *Ez.* II XVI 2-4; *Se* mai turbo il tuo riposo, / *se* m'accendo ad altro lume *Al.* I VII 1-2; Ah! perché, *s*'io ti detesto, / *s*'io ti scaccio, empio timore [...] *se* vaneggio a tutte l'ore, / *se* diventa il viver mio / un eterno dubitar? *Zen.* III II 1-8; *Se* tu di me fai dono, / *se* vuoi che d'altri io sia *Re* III V 1-2.

In tutti i casi, ne riceve conferma la propensione metastasiana alla seriazione subordinativa per via di ripetizioni, e la fondamentale tendenza alla paratassi potrà anche prevalere sulla formale enunciazione del rapporto condizionale tra eventi mediante congiunzione ipotetica: «Fosca nube il sol *ricopra*, / o *si scopra* il ciel sereno, / non si cangia il cor nel seno, / non si turba il mio pensier» *Did.* II VI 1-4; «*Sia* lontano ogni cimento, / l'onda *sia* tranquilla e pura, / buon guerrier non s'assicura, / non si fida il buon nocchier» *Cl.* II IV 1-4.

12. Si pensi a questa descrizione del madrigale del '500 in Martini 1981, 543, ben applicabile anche ad alcuni aspetti delle arie metastasiane: «Una delle costanti più evidenti del madrigale in generale è appunto questo seguito di tre momenti logici: 1. constatazione amorosa tradizionale, 2. dubbio relativo alla sua fondatezza, 3. risposta arguta alla domanda posta»; l'ipotetica presiede dunque allo sviluppo del secondo momento. Delle arie metastasiane come «madrigali» parla Goldoni nella dedica a Metastasio del *Terenzio*: cfr. Gallarati 1984, 33.

Quanto alla collocazione dell'ipotetica, vale la pena di rilevare che, se tipica è la sede iniziale di strofa, data la natura prolettica della subordinata (molti casi già negli esempi forniti sopra), frequente è pure la posposizione all'apodosi, specialmente in fine d'aria, a chiudere la riflessione su una nota di incertezza, di possibilità eventuale. Fra questi casi si trascelgono quelli in cui la condizionale finale pone in dubbio uno stato di cose che pare già asserito nella parte precedente dell'aria, indicando così lo sviluppo interiore di una riflessione, dalla recisa affermazione di un dato all'affioramento incerto di una possibile revoca, talvolta coincidente con una riposta speranza del personaggio. Si noterà come arie simili siano imbastite sulla sostanziale ripresa dell'argomentazione, lievemente variata, da strofa a strofa, su cui viene a spiccare la clausola ipotetica:

Per tutto il timore / perigli m'addita. / Si perda la vita, / finisca il martìre; / è meglio morire / che viver così. // La vita mi spiace, / *se* il fato nemico / la speme, la pace, / l'amante, l'amico / mi toglie in un dì *Ez.* III X; Di pena sì forte / m'opprime l'eccesso: / le smanie di morte / mi sento nel sen. // Non spero più pace, / la vita mi spiace: / ho in odio me stesso, / *se* m'odia il mio ben *Ip.* I IV; Sono in mar, non veggo sponde; / mi confonde il mio periglio; / ho bisogno di consiglio, / di soccorso, di pietà. // Improvvisa è la tempesta; / né mi resta aita alcuna, / *se* al furor della fortuna / m'abbandona l'amistà *Nitt.* I I.

Temporali. La relativa frequenza di proposizioni temporali che si registra nelle arie metastasiane si spiega, almeno in parte, con le ragioni che rendono tanto diffuse quelle ipotetiche, poiché a queste quelle possono talora assimilarsi colorandosi di una sfumatura eventuale. La parentela semantica tra la congiunzione temporale *quando* e l'ipotetica *se* è ben visibile nei casi in cui i due nessi compaiono in una stessa strofa o aria, a introdurre due secondarie di sovraordinate distinte, magari in luoghi complementari e con l'istituzione di figure di corrispondenza: l'affinità semantica sembra renderle allora intercambiabili, di modo che la sostituzione dell'ipotetica con la temporale non apporterebbe variazione di senso:

Goda con me, *s'*io godo, / l'oggetto di mia fé, / come penò con me / QUAND'io penai *Att.* I IV 1-4; Ami, *se* tel rammenti; / e puoi senza penar / amare e disamar, / QUANDO ti piace *Ach.* I II 5-8; Sì varia in ciel talora, / dopo l'estiva pioggia, / l'iride si colora, / QUANDO ritorna il sol. // Non cambia in

altra foggia / colomba al sol le piume, / *se* va cambiando lume / mentre rivolge il vol *Ach.* I XII.

Vi sono poi casi in cui la posizione antecedente dell'ipotetica e nel contempo la sovrapponibilità del contenuto semantico delle due subordinate conferiscono alla temporale seguente una più intensa sfumatura eventuale:

Se pugnar non sai col fato, / innocente sventurato, / basto solo al gran cimento, / QUANDO langue il tuo valor *Sir.* II VIII 1-4; Che mi giova l'onor della cuna, / *se* nel giro di tante vicende / mi contende l'acquisto del trono / la fortuna d'un rozzo pastor! // Cieca diva, non curo il tuo dono / QUANDO è prezzo d'ingiusto favor *Dem.* I XI.

Analogo effetto può derivare, a sequenza inversa, dall'espressione di un evento impossibile, in un'aria (*Did.* III V) tutta giocata sulla figura dell'*adynaton*: «QUANDO l'onda, che nasce dal monte, / al suo fonte ritorni dal prato, / sarò ingrato a sì bella pietà. // Fia del giorno la notte più chiara, / *se* a scordarsi quest'anima impara / di quel braccio, che vita mi dà».

La posizione di questo tipo di dipendente nell'aria sembra condizionata dalle più considerevoli dimensioni del nesso fondamentale, che si situa d'abitudine ad inizio verso e spesso in apertura d'aria o di strofa (rara è infatti l'incisione della misura versale da parte di una subordinata temporale: *Sem.* I XI 8, *Iss.* I X 7, *Adr.* III VII 6, *Rom.* II V); e dello stesso ordine saranno probabilmente le ragioni che lo rendono refrattario alla geminazione in serie coordinative (ne registro in tutto due soli casi: *Adr.* I XI 7-8 e *Er.* II IV 1-2). Ma il luogo d'elezione nell'aria per l'attacco del costrutto, come già si ricava dagli esempi precedenti (e cfr. inoltre *Iss.* III II, *Adr.* I XI, *Demof.* I III e I VIII, *Ach.* I XIV e II V, *Tem.* I VIII, ecc. ecc.), è rappresentato dall'inizio dell'ultimo verso: a una considerazione numerica, risulta che il 27% delle occorrenze di *quando* compare in questa sede (una media del tutto astratta di occorrenze per verso corrisponde invece a non più del 12%).

Altre subordinate. Infine si osservi che le fondamentali tendenze appurate si intendono estese anche alle proposizioni subordinate meno diffuse. Coordinazione nella subordinazione, generalmente con accumulazione anaforica:

Nube così profonda / non può formarsi mai, / *che* le tue glorie *asconda*, / *che* ne *trattenga* il vol *Ol.* III lic. 1-4 (consec.); E tu resta ognor dubbioso, / crudo re,

senza riposo / le tue furie *alimentando*, / *fabbricando* il tuo martìr *Ciro* I IX 5-8 (mod.); Non so ricordarmi / di quel traditore, / *né senza sdegnarmi*, / *né senza tremar* *Ciro* II XI 5-8 (eccett.);

anche a gradi superiori al primo:

Che avrei, se ancor perdessi / le sole ore felici / che ho *nel giovar* gli oppressi, / *nel sollevar* gli amici, / *nel dispensar* tesori / al merto e alla virtù? *Cl.* I V 5-10 (limit. III gr.); Tu di saper procura / *dove* il mio ben *s'aggira*, / *se* più di me *si cura*, / *se parla* più di me *Ol.* I VI 1-4 (interr. ind. II gr.); Fuggi, ché *s'io t'ascolto*, / ché *s'io ti miro* in volto, / mi sento in ogni vena / il sangue, oh Dio! gelar *Ip.* I III 5-8 (ipot. II gr.).

1.3. *Tipi anomali*

Il quadro della sintassi metastasiana tracciato fin qui si è fondato prevalentemente su considerazioni d'ordine quantitativo: coordinazione, asindetica in specie, e iterazione di strutture, anche estese al di là di una singola proposizione, risultano i tratti caratterizzanti, a più livelli, di un'astratta aria «media» del Metastasio. Una simile analisi può ricevere tuttavia qualche lume anche dall'osservazione dei casi, anomali e rari, che si dispongono agli estremi opposti rispetto a questa descrizione, o per via di una massima frantumazione sintattica o per via di una massima fusione della struttura frasale nell'aria. È il caso, da un lato, delle cosiddette «arie parlanti», dall'altro, delle arie monoperiodali.

Arie parlanti. Si tratta di quelle arie, diffusissime nel repertorio melodrammatico premetastasiano, che frammentano il discorso del personaggio in brevi lacerti di frase o anche in singole parole generalmente non dotati di senso compiuto, al fine di rappresentare mimeticamente l'incapacità del personaggio di esprimersi nella concitazione. Non sarà un caso se Ranieri Calzabigi nelle annotazioni alla sua *Lulliade* ne lamenterà l'estinzione, ove si pensi alla radicale potatura del tipo compiuta nell'opera metastasiana.[13] Solo nella *Didone* Metastasio sembra fare qual-

13. Cfr. Calzabigi 1977, 229: «Non vi son più le arie parlate, cioè esprimenti le parole; lo stile musico va in traccia di lunghe frasi, come quelle oratorie di Cicerone; le circola co' suoni, sospende lungamente il sentimento, gira sopra tutti i tuoni, e finisce coll'*esse videatur*. Intenda le parole chi può» (e vedi al riguardo Gallarati 1984, 24-25 e

che concessione al gusto del tempo: è in questo melodramma infatti che è dato rinvenire i due casi più sviluppati di «aria parlante», disposti simmetricamente ad inizio e fine del dramma e affidati ai due antagonisti:

Dovrei... ma no... / L'amore... Oh Dio! la fé... / Ah! che parlar non so. / Spiegalo tu per me *Did.* I II; Vado... Ma dove? Oh Dio! / Resto... Ma poi... Che fo? / Dunque morir dovrò / senza trovar pietà? *Did.* III ult.;

dove è da osservare, nel secondo esempio, l'alto tasso di retoricità che imbriglia l'esprimersi affannoso di Didone (l'esatta tripartizione dei vv. 1-2 in segmenti corrispondenti, arricchiti dall'antitesi i primi, dall'anafora i secondi), che si conclude in una stringente («dunque») deduzione logica; nell'aria di Enea, invece, è notevole il passaggio dalla diretta rappresentazione del conflitto interiore alla sua tematizzazione («parlar non so»), riscontrabile pure in *Demof.* I XII 1-4: «Padre, perdona... Oh pene! / prence, rammenta... Oh Dio! / (Già che morir degg'io, / potessi almen parlar!)».

Sono questi i soli casi di «balbettio» sintattico protratto per due versi; altrove Metastasio, quando sceglie di avvalersi dello stilema, mette in opera una serie di espedienti che valgono ad armonizzare il discorso franto dell'«aria parlante» con quello continuo del ragionamento: o dispone un verso «parlante» per strofa («Confusa, smarrita, / spiegarti vorrei / *che fosti... che sei...* / intendimi, oh Dio! / Parlar non poss'io: / mi sento morir. // Fra l'armi, se mai / di me ti rammenti, / *io voglio... Tu sai...* / Che pena! Gli accenti / confonde il martìr» *Cat.* III II; «*Come potesti, oh Dio!* / perfido traditor!... / Ah, che la rea son io! / Sento gelarmi il cor, / mancar mi sento. // Pria di tradir la fé, / *perché, crudel, perché...* / ah! che del fallo mio / tardi mi pento» *Cl.* II VI); oppure, con corrispondenza più raffinata, bilancia il verso franto presente in una strofa introducendo nell'altra un verso analogamente ripartito, benché sintatticamente coeso: ora la duplice incisione del verso è ottenuta mediante l'inserzione di un vocativo («*Dimmi, crudel, dov'è*; / ah! non tacer così. / Barbaro Ciel,

211 n.). È da supporre tuttavia – il che è comunque significativo – che Calzabigi attribuisca il carattere di arie parlanti (o «parlate») anche ad arie non segnate dall'interruzione del discorso ma soltanto da un andamento paratattico a forte scorciatura asindetica, a giudicare dall'esempio avanzato di *Demof.* III VII.

perché / insino a questo dì / serbarmi in vita? // *Corrasi... E dove? Oh dèi!* / Chi guida i passi miei? / Chi almen, chi per mercé / la via m'addita?» *Ciro* III I; «Ah, non parlar d'amore! / *Sappi... (Che fo?) Dovrei...* / Fuggi dagli occhi miei: / ah! tu mi fai tremar. // Fuggi, ché s'io t'ascolto, / ché s'io ti miro in volto, / mi sento in ogni vena / *il sangue, oh Dio! gelar*» *Ip.* I III), ora il ritmo scandito del verso «parlante» è richiamato dalla ripresa di un elemento anaforico («Al mio fedel dirai / *Ch'io son... ch'io venni... Oh Dio!* / Tutto il mio cor tu sai: / Parlagli col mio cor. // *Che mai spiegar, che mai* / Dirti di più poss'io? / Tu vedi il caso mio, / E tu conosci amor» *Re* II I). Se la sperimentazione dell'«aria parlante» coincide dunque con il suo sostanziale rifiuto, i pochi casi di cauto impiego testimoniano anche come Metastasio sappia piegare un elemento consegnatogli dalla tradizione ai fini geometrizzanti e argomentativi della sua aria.

Arie monoperiodali. Ossia ad unica reggente: sono in tutto 24 (meno del 4% del totale), di cui una soltanto (*Rom.* III ult.) ritarda la dislocazione della principale alla seconda strofa, con effetto di forte sospensione fra le due parti: «Numi, che intenti siete / gli eventi a regolar, / le sorti a dispensar / fosche o serene, // soavi i dì *rendete* / di coppia sì fedel, / già che formaste in ciel / le lor catene». Nei 23 restanti casi la prima strofa è in sé compiuta e indipendente, e la subordinata ad apertura della seconda risulta: una relativa (10 volte), una causale (6), una completiva (5), una comparativa (2). Se si aggiunge che tutte le causali sono introdotte dal nesso esplicativo *ché*, si otterrà che la congiunzione tuttofare *che* è impiegata 17 volte. Si veda più da vicino. Nei casi di completive si attua su più larga scala quella prassi di coordinazione nella subordinazione che abbiamo a lungo osservato sopra: la completiva al v. 5 si affianca ad altra precedente e spesso la reggente si riduce all'espressione del solo verbo (*Dice*, *Dì*), sì da alleviare la protrazione delle secondarie:

Dice che t'è fedele: / dice che alcun t'inganna; / che tu non sei tiranna, / ch'hai troppo bello il cor: // *che* ti vedrà placata; / e vuol morirti al piede / vittima sventurata / d'un infelice amor *Dem.* II IV; Di' che ricuso il trono; / di' che pietà non voglio; / che in carcere, che in soglio / l'istesso ognor sarò; // *che*

della sorte ormai / uso agl'insulti io sono; / che a vincerla imparai, / quando mi lusingò *Ant.* III I; e cfr. ancora *Nitt.* II X, *Tr.* I X e *Rugg.* I IV;

in un caso la serie di coordinate che travalica le strofe è formata da relative, con esito non diverso:

Basta dir ch'io sono amante, / per saper che ho già nel petto / questo barbaro sospetto, / che avvelena ogni piacer; // *che* ha cent'occhi, e pur travede; / che il mal finge, e il ben non crede; / che dipinge nel sembiante / i delirii del pensier *Tem.* I V:

in casi siffatti massima è la fusione sintattica tra strofe, ottenuta beninteso con predominio dei modi coordinativi.

Altre volte la relativa del v. 5 esplica un elemento verbale posto al v. 4, che diviene il soggetto dell'intera quartina: ne deriva allora una maggiore distinzione tra strofe, a regime sintattico internamente differenziato, e un'attenuazione del legame di dipendenza:

Fra stupido e pensoso, / dubbio così s'aggira / da un torbido riposo / chi si destò talor; // *che* desto ancor delira / fra le sognate forme, / che non sa ben se dorme, / non sa se veglia ancor *Cl.* II VII; Se il labbro nol dice, / ti parla il sembiante / d'amico costante, / di servo fedel; // *che* farsi palese / almen con l'imprese / per esser felice / sol brama dal Ciel *Nitt.* I II; si veda anche *Ip.* I X;

il che è ancora più vero quando il nesso relativo è rafforzato dalla ripresa apposizionale dell'elemento poi espanso, conseguendo sul piano retorico anadiplosi:

Chi può dir che rea son io, / guardi in volto all'idol mio, / e le scuse del mio core / da quel volto intenderà: // *da quel volto, in cui* ripose, / fausto il Ciel, benigno Amore, / tante cifre luminose / di valore e di beltà *Ach.* III V; Non è la mia speranza / luce di ciel sereno; / di torbido baleno / è languido splendor: // *splendor, che* in lontananza / nel comparir si cela; / che il rischio, oh Dio! mi svela, / ma non lo fa minor *Att.* II XI; e cfr. *Art.* III I[2]; *Zen.* III V; *Ant.* III lic.

Di autonomia ancor maggiore dispongono le strofe introdotte dal blando legame esplicativo-causale *ché*, a richiamare indeterminatamente ciò che precede; l'espediente appare così una variazione, solo lievemente complicante, di strutture essenzialmente paratattiche:

Conservati fedele; / pensa ch'io resto e peno, / e qualche volta almeno / ricordati di me: // *ch*'io per virtù d'amore / parlando col mio core, / ragionerò con te *Art.* I I; Benché l'augel s'asconda / dal serpe insidiator, / trema fra l'ombre ancor / del

nido amico; //*ché* il muover d'ogni fronda, / d'ogni aura il susurrar / il sibilo gli par / del suo nemico *Ciro* III X; e vedi *Al.* III IV; *Ach.* II V; *Ciro* II VII;

e debole risulta pure il legame stretto dalla comparativa mediante la congiunzione *come* (si consideri che spesso i rapporti di comparazione tesi fra strofa e strofa sono lasciati impliciti, a modalizzatore zero):

Alma grande e nata al regno / fra le selve ancor tramanda / qualche raggio, qualche segno / dell'oppressa maestà: // *come* il foco in chiuso loco / tutto mai non cela il lume; / come stretto in picciol letto / nobil fiume andar non sa *Dem.* I VI (con coordinazione e anafora del nesso); Vuol tornar la calma in seno / quando in lagrime si scioglie / quel dolor che la turbò: // *come* torna il ciel sereno, / quel vapor, che i rai ci toglie, / quando in pioggia si cangiò *Att.* III VII.

Nel complesso, nulla di più distante dai sonetti monoperiodali petrarcheschi studiati da L. Renzi, con il loro carattere di *tour de force* stilistico e il loro ingegnoso effetto di «detonazione» finale:[14] qui l'estensione del periodo all'intera aria non comporta l'annullamento del rapporto di corrispondenza paritetica fra strofe, di cui finisce per rappresentare una possibile variante. D'altra parte, se così di rado la struttura dell'argomentare metastasiano opta per allacciare ipotatticamente le strofe e anche in tal caso impiega nessi subordinanti di preferenza lievi, ciò è dovuto alla forma essenzialmente bipolare, quindi tendente alla divaricazione, del ragionamento nell'aria, e il rapporto fra questi poli sarà oggetto della seconda parte di questo studio.

2. Partizioni interfrasali e intrafrasali

È tempo di spostare l'attenzione sui modi in cui i costituenti sintattici esaminati sopra si dispongono entro la struttura raccolta e metricamente ordinata dell'aria. D'ora innanzi periodi e proposizioni verranno considerati primariamente in base allo spazio versale che occupano, al fine di notare qui le più ricorrenti formulazioni sintattiche interne alle strofe, più in là (§ 3) come queste formulazioni diano corso a corrispondenze più vaste tra strofa e strofa. Per far ciò, come si capisce, è necessario disporre di un *corpus* omogeneo di forme metriche, entro il quale si possano operare rilievi per contrasto: quasi inevitabilmente, la scelta ricade,

14. Renzi 1988; la formula è assunta dal saggio proustiano di Spitzer.

fra le 226 arie bistrofiche dei dieci melodrammi selezionati, sul gruppo più numeroso, quello a struttura 4 + 4, che consta di 158 esemplari. D'ora innanzi i dati numerici (ma non obbligatoriamente gli esempi) si riferiranno soltanto a questa quota, maggioritaria, di arie e i confronti con il più ampio insieme delle bistrofiche in genere saranno eventualmente riposti in nota.

Si veda la tabella:

	n° strofe	1 prop.	2 prop.	3 prop.	4 prop.	5 prop.	6 prop.	7 prop.	8 prop.
I strofa	158	7	37	37	42	23	10	2	-
% sul n° di strofe		4,43	23,41	23,41	26,58	14,55	6,32	1,26	
II strofa	158	4	47	55	29	15	5	2	1
% sul n° di strofe		2,53	29,74	34,81	18,35	9,49	3,16	1,26	0,63
Totale	316	11	84	92	71	38	15	4	1
% sul n° di strofe		3,48	26,58	29,11	22,46	12,02	4,74	1,26	0,31

Tabella 4. Numero di proposizioni per strofa

Va detto subito che la grande parte delle strofe (più dei tre quarti) oscilla fra le due e le quattro proposizioni, con maggioranza di tre: dove il numero dispari già pare suggerire un principio di *varietas* rispetto alla forma strofica pari della quartina, andando ad incidere necessariamente uno dei due distici. Una tale preferenza risulta però accentuata solo a partire dalla seconda strofa, che globalmente fa registrare una riduzione del numero di proposizioni per strofa (i tipi a 1-3 proposizioni vi rappresentano il 67,7% della totalità, di contro al 51,9% della prima), e se ne avrà una plausibile spiegazione considerando che lo spazio della descrizione, coincidente spesso con la prima strofa, richiede tendenzialmente un maggiore dispendio di azioni verbali a confronto con lo spazio della riflessione, coincidente altrettanto spesso con la seconda (l'ipotesi trova una conferma nel maggiore sviluppo ipotattico, osservato sopra, della seconda strofa).

Utili a descrivere i tipi dominanti di collocazione delle unità proposizionali sono pure, per contrasto, i casi-limite di strofe ad una proposizione. Tali strofe si segnalano, com'era da attendersi, per l'impiego di sti-

lemi e costrutti, altrimenti rari in Metastasio, che compensano l'assenza di sviluppo prospettico della frase con la proliferazione orizzontale di elementi accessori disponibili alla messa in serie: alludo alla formazione di dittologie aggettivali («Disperato in mar turbato, / sotto ciel *funesto e nero*, / pur talvolta il passeggiero / il suo porto ritrovò» *Dem.* II XV 1-4; «Sì: correr voglio anch'io / più *risoluto e franco* / con questo sprone al fianco / le belle vie d'onor» *Rugg.* III VII 1-4), elementari parallelismi agg. + sost. entro il verso («Alma grande e nata al regno / fra le selve ancor tramanda / *qualche raggio, qualche segno* / dell'oppressa maestà» *Dem.* I VI 1-4, con dittologia al v. 1), o enumerazioni su più versi («In sì caro e dolce oggetto / *la mia gioia, il mio diletto, / la mia pace* io troverò» *Re* III II 4-6; «*La vita* ormai, *la morte, / il trono e le ritorte* / indifferente oggetto / divennero al mio cor» *Nitt.* III VIII 5-8), o più fenomeni insieme («Ogni procella infida / varco *sicuro e franco / colla virtù per guida, / colla ragione al fianco, / colla mia gloria in sen*» *Dem.* I V 1-5), con grande abbondanza generale di aggettivi e complementi indiretti. Si tratta, come tutti vedono, di formulazioni elementari, spese quasi a ogni verso nella linea alta della tradizione lirica petrarchistica, e anche da ciò è possibile cogliere, *e negativo*, la qualità del linguaggio poetico metastasiano, che prosciuga le componenti accessorie del discorso per renderlo massimamente funzionale alla messa in scena.

Meno interessanti, al confronto, i casi opposti di strofa con sette e in un caso otto (*Sem.* I XI 5-8) proposizioni. Siamo di fronte a tipi strofici che presentano, ad un più alto grado di condensazione, modalità sintattiche d'ordine coordinativo ben diffuse e ampiamente descritte in precedenza: enumerazioni verbali (fino a quattro per verso: «Ardo d'ira, di rabbia deliro; / *smanio, fremo*; *non odo, non miro* / che le furie che porto con me» *Ciro* II IX 4-6), sovente con ripresa del nesso («*Sai pur che* l'adoro, / *che* peno, *che* moro, / *che* tutta si fida / quest'alma di te. / (Si turba l'infida, / contenta non è)» *Sem.* I X 7-12), o anafora estesa anche alla reggente («*Pensa che* sei crudele, / se del tuo ben ti privi; / *pensa che* in lui tu vivi, / *pensa ch*'ei vive in te» *Dem.* III II 1-4).

I tipi individuati nella tabella precedente si combinano fra loro così (sottolineate le strutture più frequenti):

	1 + 2	1 + 3	1 + 4	1 + 5	2 + 1	2 + 2	2 + 3	2 + 4	2 + 5	2 + 7	3 + 1	3 + 2	3 + 3	3 + 4	3 + 5	3 + 6	4 + 2	4 + 3	4 + 4	4 + 5	4 + 6	5 + 2	5 + 3	5 + 4	5 + 5	5 + 6	5 + 7	6 + 2	6 + 3	6 + 4	6 + 5	6 + 8	7 + 3	7 + 4
N° arie	1	3	2	1	2	16	12	5	1	1	2	13	14	3	2	2	8	16	10	5	2	7	5	7	4	1	1	3	2	2	2	1	1	1

Tabella 5. Distribuzione delle proposizioni nelle strofe

Primeggiano gli schemi simmetrici per numero di proposizioni (2 + 2, 3 + 3, 4 + 4), pari a un quarto del totale (25,31%; con il più raro 5 + 5, 27,84%), e quelli costruiti su 2-4 proposizioni con uno scarto minimo fra strofa e strofa, che ammontano ad altrettanto (2 + 3, 3 + 2, 4 + 3: 25,94%): nell'insieme, già si evince come Metastasio prediliga una gestione sintatticamente equilibrata delle due strofe (a considerare anche i tipi più rari, non si oltrepassa lo scarto di una proposizione nel 67,08% dei casi; due proposizioni di differenza nel 18,98%; tre, 9,49%; quattro, 3,16%; cinque una volta sola, 0,6%).[15] La concentrazione di esempi a 2-4 proposizioni non deve però far sfuggire l'ampio ventaglio di combinazioni sperimentate, tanto più notevole se messo a confronto con l'atteggiamento del predecessore Zeno, ben più propenso a specializzarsi su pochi tipi a larga diffusione (i tre maggioritari coprono il 36% del campione spogliato).[16]

15. Se si estende l'indagine alle 68 arie del *corpus* a struttura diversa dalla doppia quartina, si nota che nelle 35 a strofe metricamente asimmetriche l'indice delle arie a numero di proposizioni uguale per strofa non cala di molto: 20%. Anche più interessante è il fatto che nelle restanti 33 a strofe simmetriche (2 + 2, 3 + 3, 5 + 5, 6 + 6) tale indice sale notevolmente rispetto a quello delle 4 + 4: 42,4%; in particolare è il dato delle 3 + 3 a discostarsi da quello del tipo più diffuso, dal momento che in esse le strutture a numero di proposizioni bilanciato per strofa oltrepassano la metà del totale (52,9%; nel 35,3% con rapporto vv./prop. = 1): un'altra piccola prova di come lo schema 4 + 4 consenta a Metastasio – posta l'uguaglianza metrica di fondo – più ampia libertà di organizzare e variare internamente la sintassi delle strofe.

16. Non si forniscono compiutamente a raffronto i dati di Zeno, poco significativi poiché raccolti da tutte le arie bistrofiche dei quattro melodrammi e non da una loro specifica realizzazione (cosa impossibile, data la varietà di schemi metrici che egli esibisce). Si tenga conto inoltre che le arie zeniane risultano sensibilmente più brevi (nel campione, il numero medio di versi per aria è 6,45, di contro all'8,03 di Metastasio, a parità, come si è visto, di rapporto vv. / prop.), il che comporta anche la diffusione di schemi

Il numero complessivo di proposizioni di una strofa può fornire tuttavia indicazioni solo sommarie sulla sua struttura sintattica interna. A un livello più approfondito di descrizione si giunge considerando il numero non più di proposizioni ma di frasi e i modi in cui esse sono ripartite entro la quartina:[17]

		Partizioni in fine di verso								Entro il verso				
		1 Fr.	2 Fr.			3 Fr.			4 Fr.	2 Fr.	3 Fr.	4 Fr.	5 Fr.	6 Fr.
		[4]	[2+2]	[1+3]	[3+1]	[1+1+2]	[2+1+1]	[1+2+1]	[1+1+1+1]	Vari tipi	Vari tipi	Vari tipi	Vari tipi	Vari tipi
1 Prop.	I str.	6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	II str.	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2 Prop.	I str.	19	17	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	II str.	28	15	4	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
3 Prop.	I str.	12	14	2	3	2	3	-	-	-	2	-	-	-
	II str.	24	16	3	2	4	2	-	-	1	1	-	-	-
4 Prop.	I str.	6	9	2	-	10	4	1	4	1	4	2	-	-
	II str.	6	9	4	1	2	2	-	-	-	3	2	-	-
5 Prop.	I str.	4	2	-	1	4	3	-	1	-	3	1	3	-
	II str.	1	3	-	1	2	2	-	-	1	3	1	1	-
6 Prop.	I str.	-	1	1	-	-	-	-	1	-	-	4	2	1
	II str.	2	1	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-
7 Prop.	I str.	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-
	II str.	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-
8 Prop.	I str.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	II str.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
Tot.	I str.	47	43	7	4	16	11	1	6	1	9	7	6	1
	II str.	65	44	11	4	9	7	-	1	4	7	4	1	-
Totali		112	87	18	8	25	18	1	7	5	16	11	7	1
		276								40				

Tabella 6. Partizioni interfrasali (tot. 316)

proposizionali inediti in Metastasio, quali l'1 + 1 e, in un caso, l'aria monoproposizionale (*Narciso* III VI). Non si dimentichi tuttavia che la maggiore brevità delle arie di Zeno e la loro conseguente minore densità di eventi e azioni rappresentano comunque scelte d'autore, al quale nessun vincolo della tradizione poteva, in linea ipotetica, impedire di pervenire alle geometrie metriche metastasiane: sotto questo aspetto, il raffronto con le realizzazioni del suo successore a Vienna è ammissibile, se non obbligatorio.

17. «Frasi» e non «periodi», poiché interessano lo spoglio tanto le frasi cosiddette «semplici» (una principale, senza subordinate) quanto le frasi «complesse» o periodi (da intendersi sempre come «periodi semplici», cioè formati da una sovraordinata e una o più subordinate: la scelta arbitraria di non distinguere periodi coordinati fra loro da congiunzione o meno è confortata dalla notata prevalenza dell'asindeto): per questa nomenclatura cfr. Serianni 1988, 73 e Tonelli 1999, 22. D'ora in avanti i numeri fra parentesi qua-

Se ne deduce in primo luogo che: 1) Metastasio fa largo uso di strofe monofrasali (112, pari al 35,5% del totale; 10 sono monoproposizionali) e, più in generale, 2) rifugge dall'operare passaggi tra frasi entro il verso (non infrange l'unità del verso 276 volte, 87,3%). Il principio di regolarità strutturale della sintassi metastasiana è confermato ancor più dal fatto che 3) il luogo altamente privilegiato per le partizioni interfrasali è la fine di distico: frequentissima la disposizione bifrasale (27,5%, col che i due tipi maggioritari |4| e |2 + 2|, con sistemazione intuitivamente più semplice, occupano insieme ben il 63% delle occorrenze), cui si aggiungono i tipi con partizione ulteriore in uno o in entrambi i distici (tipi a 3-4 frasi: 16,1%, ma 26,2% a includere anche quelli con altra o altre partizioni entro il verso):[18] globalmente più della metà delle strofe (53,7%) presenta fine di frase al termine del secondo verso. Inoltre, 4) il modello bifrasale è il più diffuso (118, 37,3%, leggermente superiore a quello monofrasale), ciò che conferma l'esigenza di *varietas*, già supposta, fra proposizioni (in prevalenza tre) e frasi. Quanto alle partizioni entro il verso, esse 5) risultano progressivamente crescenti man mano che aumenta il numero di proposizioni: come dire che la pausa sintattica interna rappresenta una

dre indicano il numero di versi occupati da una frase (perciò ad es. |4| = 1 frase di 4 vv.; |2+2| = 2 frasi ad occupare rispettivamente i vv. 1-2 e 3-4 della quartina, e così via); analogamente si dovrebbe procedere con i tipi che presentano confine di frasi non a fine verso ma al suo interno, senonché la fenomenologia delle partizioni «entro il verso» è troppo difforme per essere contenuta in tabella e viene dunque suddivisa solo per numero complessivo di frasi, senza distinzioni interne a queste categorie («Vari tipi»); se ne darà conto più precisamente solo se necessario. Per non estromettere dallo spoglio le arie monoperiodali analizzate al § 1.3, si è deciso di considerare la strofa priva di principale come sintatticamente autonoma, assegnando alla sovraordinata valore di principale rispetto alle subordinate di cui è reggente (tutte teoricamente alzate di un grado): ciò sembra lecito proprio perché, come si è visto, il legame ipotattico tra strofe è in genere lieve e il regime ipotattico che si sviluppa poi nella strofa è retto interamente dalla sovraordinata iniziale (non si registra mai il caso di due subordinate differenti e non coordinate dipendenti dalla principale collocata nell'altra strofa). Infine avviso che i termini, non propriamente perspicui, «interfrasale» e «intrafrasale» sono utilizzati con valore ben diverso: il primo a qualificare le partizioni tra frasi differenti, il secondo quelle interne alle singole frasi.

18. Si pensi che le strofe con divisione tra distici rappresentano l'80% dei casi con partizione entro il verso (il 94,1% se si estende il computo a tutte le strofe con numero di frasi superiore a due): a controbilanciare immediatamente l'asimmetrica soluzione di continuità sintattica interna al verso con il mantenimento della fondamentale scansione metrico-sintattica della quartina.

soluzione di forza maggiore nelle strofe ad alta densità di azioni (dal rapporto 85/1 tra partizioni a fine di verso e interne ad esso in strofe a due proposizioni e 87/4 a tre proposizioni a quelli 24/13, 8/7 e 2/2 rispettivamente a cinque, sei, sette proposizioni).

Il quadro rivela ma non descrive compiutamente le modalità di disposizione sintattica nella quartina: se offre indicazioni relativamente approfondite sui tipi più ricchi di frasi (tre-quattro), nei quali è intuibile – e confermata dalla tabella – la rarefazione ipotattica, lascia soltanto intraveduti i casi in cui il numero di proposizioni superi di una e ancor meglio di due o più unità il numero di frasi (si tratta soprattutto dei gruppi a 2 prop. / 1 fr. e 3-5 prop. / 2 fr.). Sulle tendenze dislocative delle proposizioni internamente alla frase ci informa un secondo spoglio, che ne indaga lo snodo principale, ossia quello principale-subordinate.[19] In particolare è interessante conoscere le suddivisioni interne alle strofe monofrasali, sulle quali poco permette di inferire la tabella precedente:

19. Gli schemi delle strutture intrafrasali sono caratterizzati dalle parentesi tonde: (2 + 2) indica quindi che una strofa monofrasale, a schema [4], dispone principale e subordinate fra i distici della quartina; (1 + 1) + (2) che una strofa bifrasale, a schema [2 + 2], presenta partizione intrafrasale nella prima frase, con principale e subordinata, o subordinate, ripartite fra v. 1 e v. 2, ma non nella seconda, disposta ai vv. 3-4; P + S, S + P = sequenza principale-subordinate e viceversa. Le tabelle seguenti non osservano la topologia di tutte le partizioni tra proposizione e proposizione nella strofa (cosa non solo ardua, ma anche poco remunerativa poiché genera una grande quantità di sottotipi), bensì soltanto quella della partizione fondamentale fra reggente e complesso delle subordinate. Ciò significa che le frasi complesse sono ripartite generalmente in due parti: generalmente, ma non sempre, dal momento che la principale può trovarsi preceduta e nel contempo seguita da una o più secondarie, con l'effetto di annoverare allora due partizioni intrafrasali (e tre parti); ad es. *Cl.* III lic. 5-8: «E ogni virtù più bella / se in te, signor, s'aduna, / come ritrarne alcuna / che non somigli a te?» (ipot. vv. 5-6 + princ. v. 7 + rel. v. 8: dunque è una strofa monofrasale, [4], ripartibile al suo interno secondo lo schema (2 + 1 + 1), dove la principale corrisponde obbligatoriamente alla proposizione intermedia). Viceversa, si è stabilito di non coinvolgere nel computo delle partizioni intrafrasali quelle che presentano una o più secondarie inglobate all'interno della principale (si spiegano così ad es. i casi di frase complessa a 2-3 proposizioni privi di partizione intrafrasale); si veda ad es. *Cl.* III x 5-8: «A questa inutile / pietà che senti, / oh, quanto è simile / la crudeltà!» (la principale ingloba una relativa nel secondo emistichio del v. 6 e prosegue sino al termine della strofa: si tratta di un caso monofrasale, [4], che si stabilisce non divisibile per struttura intrafrasale, dunque ancora (4)).

		(4)	(2+2)		(1+3)		(3+1)		(1+1+2)	(2+1+1)	(1+2+1)	Part. Entro il verso
			P+S	S+P	P+S	S+P	P+S	S+P				
1 PROP.	I str.	6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	II str.	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2 PROP.	I str.	1	5	8	1	1	2	-	-	-	-	1
	II str.	5	4	9	5	1	1	-	-	-	-	3
3 PROP.	I str.	1	2	2	4	-	1	-	-	-	-	2
	II str.	2	5	2	3	-	1	-	1	3	-	7
4 PROP.	I str.	-	1	-	2	1	-	-	-	-	-	2
	II str.	-	-	-	1	-	-	-	2	-	1	2
5 PROP.	I str.	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	2
	II str.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
6 PROP.	I str.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	II str.	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
TOT.	I str.	8	9	10	7	2	3	-	-	1	-	7
	II str.	11	10	11	9	1	2	-	3	3	1	14
TOTALI		19	19	21	16	3	5	-	3	4	1	21
			40		19		5					

Tabella 7a. Partizioni intrafrasali: strofe a frase tipo [4] (tot. 112)

In parole: anche quando non si danno divisioni tra frasi interne alla strofa, è il confine tra principale e subordinate a riprodurre le tendenze osservate al livello superiore della frase: maggioranza di casi con partizione in distici (35,7%; ad es. «Se tutti i miei pensieri, / se mi vedessi il core, / forse così d'amore / non parleresti a me» *Dem.* III X 1-4) e minoranza di casi con partizione entro il verso (18,7%; ad es. «Vieni; ché in pochi istanti / dell'idol tuo godrai, / e ogni rival farai / d'invidia impallidir» *Sem.* II VII 1-4: inciso il primo verso). Tuttavia il fatto che ciò avvenga con indici rispettivamente inferiori e superiori rispetto alle proporzioni generali tra frasi già mostra come il confine intrafrasale sia avvertito da Metastasio come meno vincolante di quello interfrasale nella dislocazione delle proposizioni. Così si spiega anche l'aumento proporzionale, tra la tabella precedente e questa (da 8,2% a 21,4%), degli schemi asimmetrici (1 + 3) e (3 + 1), del tipo: «Caro, son tua così, / che per virtù d'amor / i moti del tuo cor / risento anch'io» *Ol.* III II 1-4 (1 + 3); «Tormento il più crudele / d'ogni crudel tormento / è il barbaro momento, / che in due divide un cor» *Did.* II IX 1-4 (3 + 1); è da notare però, come mostra l'indice P + S / S + P, che è il segmento di tre versi a ospitare il

più delle volte le subordinate, quando siano più d'una, ciò che lascia supporre una nuova redistribuzione interna, verosimilmente a marcare per altra via i distici («Quando sarà quel dì, / ch'io non ti senta in sen / sempre tremar così, / povero core?» *Cl.* I XIII 1-4, a tre proposizioni; «Son d'Amor sì l'arti infide, / che ben spesso altrui deride / chi già porta in mezzo al core / la ferita e non lo sa» *Ciro* II XII 5-8, a quattro).

Si passi allo schema interfrasale [2 + 2]:

		(2)+(2)	(1+1)+(2)	(2)+(1+1)	(1+1)+(1+1)	Part. entro il verso
2 PROP.	I str.	17	–	–	–	–
	II str.	15	–	–	–	–
3 PROP.	I str.	2	6	5	–	1
	II str.	3	4	7	–	2
4 PROP.	I str.	–	–	–	2	7
	II str.	–	1	3	4	1
5 PROP.	I str.	–	–	–	–	2
	II str.	–	–	–	–	3
6 PROP.	I str.	–	–	–	–	1
	II str.	–	–	–	–	1
TOT.	I str.	19	6	5	2	11
	II str.	18	5	10	4	7
TOTALI		37	11	15	6	18

Tabella 7b. Partizioni intrafrasali: strofe a frase tipo [2+2] (tot. 87)

Nelle strofe bifrasali scandite in distici importa meno notare l'andamento interno delle frasi, tanto è strutturante la bipartizione operata al livello più alto della scansione sintattica: questo spiega la più alta frequenza di schemi che replicano, senza suddividerlo, quello interfrasale (il (2) + (2) rappresenta il 42,5% del [2 + 2], mentre il (4), nella tabella precedente, soltanto il 16,9% del [4]), e in generale la prevalenza di strofe a due proposizioni su quelle a tre, che sappiamo nel complesso più diffuse. Si vedano ad esempio: «Astro felice, ah! splendi / sempre benigno a noi: / rendan gl'influssi tuoi / lieta la terra e il mar» *Ciro* III lic.1-4: 2 prop., (2) + (2); «Lo seguitai felice / quand'era il ciel sereno, / alle tempeste in seno / voglio seguirlo ancor» *Ol.* III III 1-4: 3 prop., (1 + 1) + (2); «Ah!

non lasciarmi, no, / bell'idol mio: / di chi mi fiderò, / se tu m'inganni?» *Did.* II IV 1-4: 3 prop., (2) + (1 + 1); «È affanno sì tiranno, / che un'alma nol sostiene. / Ah! nol provar, Selene, / se nol provasti ancor» *Did.* II IX 5-8: 4 prop., (1 + 1) + (1 + 1). Sempre risulta predominante la suddivisione di metà strofa. In aumento proporzionale (20,6%) rispetto al tipo [4], è pure il gruppo con partizioni interne al verso, che rappresenta anzi l'unica modalità ammessa di strofe con una frase per distico che superino le quattro proposizioni complessive: cfr. ad es. «So che presto ognun s'avvede / in qual petto annidi amore; / so che tardi ognor lo vede / chi ricetto in sen gli dà» *Ciro* II XII 1-4: 6 prop., partizioni interne al verso ($^{1}/_{2}$ + $1^{1}/_{2}$) + ($^{1}/_{2}$ + $1^{1}/_{2}$), con rinforzo di anafora e parallelismo e forte coesione del resto fra la brevissima principale e la sua subordinata.[20]

Nei 26 casi a frase [1 + 3] e [3 + 1] la predominanza delle partizioni interfrasali su quelle intrafrasali nella strutturazione della strofa è testimoniata dal fatto che, quando sceglie, come qui, di suddividere asimmetricamente la quartina, Metastasio non opera poi sottopartizioni a livello intrafrasale che mirino a ricostituire l'equilibrio per distici: prevalgono dunque nettamente gli schemi che replicano quelli stabiliti dal piano sintattico superiore (due terzi dei casi): cfr. «Nacqui agli affanni in seno; / e dall'infausta cuna / la mia crudel fortuna / venne fin or con me» *Dem.* II VII 1-4: 2 prop., (1) + (3); «Ogni beltà più rara, / benché mi sia pietosa, / per me non è vezzosa, / vaga per me non è» *Dem.* I XIV 5-8: 3 prop., (3) + (1) (la concessiva è inglobata nella principale); «Io d'amore, oh Dio! mi moro, / e mi niega il mio tiranno / anche il misero ristoro / di lagnarmi e poi morir» *Did.* III VII: 4 prop., (1) + (2 + 1). Con ragioni simili si spiegherà anche la minore incidenza (16,6%) di tipi con partizione interna al verso: il principio fondamentale di asimmetria non necessita di ulteriori espedienti squilibranti.[21]

20. Si badi che la misura $^{1}/_{2}$ indica il frazionamento del verso in due proposizioni indipendentemente dall'esatta scansione in emistichi (così prima $^{1}/_{3}$, § 1.1,indicava analogamente il frazionamento in tre proposizioni).

21. A struttura interfrasale [1 + 3]: intrafrasale (1) + (3): 11 casi; (1) + (1 + 2): 2; (1) + (2 + 1): 1; con partizione entro il verso: 4. A struttura interfrasale [3 + 1]: intrafrasale (3) + (1): 5; (2 + 1) + (1): 2; (1 + 2) + (1): 1. Per ragioni di completezza, offro infine anche il quadro delle partizioni principale-subordinate nei più rari e meno notevoli schemi a tre o addirittura quattro frasi, dove è lampante che a prevalere su ogni altra sia

3. Combinazioni sintattiche tra strofe

Se è vero che l'aria metastasiana si struttura a vari livelli – metrico, fonico e retorico – in un «sistema di simmetrie o rispondenze lineari (verticali e orizzontali) che però tendono a una unità per così dire circolare»,[22] sarà possibile rinvenire anche sul piano sintattico, e quindi a un livello strutturale più profondo, conferme a quelle costanti stilistiche che sembrano presiedere all'allestimento dell'aria. Per far ciò, torneranno utili i criteri di catalogazione adottati nelle pagine precedenti per distinguere i diversi esiti nella scansione interfrasale, intrafrasale e in seguito anche proposizionale della strofa.

Scansione interfrasale. Un primo sondaggio, all'interno del *corpus* di 226 arie, rileva al livello superiore delle partizioni interfrasali un notevole numero di esemplari con corrispondenza tra le strofe (tipo I): registro infatti 47 esempi di perfetta simmetria (più del 20% del totale).[23] Fra questi il tipo più frequente risulta quello a scansione |4| + |4| (26 volte),[24] in cui le due parti dell'aria si rispondono nel respiro sintattico dell'enunciato, che giunge a campire senza soluzioni di continuità l'intera strofa: a beneficiarne è la compattezza logica del discorso, scandito in due soli

la scansione insistita della paratassi (strofe a frase tipo |1 + 1 + 2|, |2 + 1 + 1|, |1 + 1 + 1 + 1|: 50 casi complessivi). A struttura interfrasale |1 + 1 + 2|: intrafrasale (1) + (1) + (2): 8 casi; (1) + (1) + (1) + (1): 5; con partizione entro il verso: 12. A struttura interfrasale |2 + 1 + 1|: intrafrasale (2) + (1) + (1): 6; (1) + (1) + (1) + (1): 3; con partizione entro il verso: 9. A struttura interfrasale |1 + 1 + 1 + 1|: intrafrasale (1) + (1) + (1) + (1): 4; con partizione entro il verso: 3. In questi schemi è già disegnata pressoché interamente la struttura sintattica portante della strofa: «No, non sperar mai pace. / Odio quel cor fallace: / oggetto di spavento / sempre sarai per me» *Ol.* II XI 5-8: 3 prop., (1) + (1) + (2); «Fra lo splendor del trono / belle le colpe sono, / perde l'orror l'inganno, / tutto si fa virtù» *Did.* I VII 1-4: 3 prop., (2) + (1) + (1); «Già vendicato sei; / già tua conquista io sono: / più non t'invidio il trono, / padre t'adoro e re» *Nitt.* I VII 1-4: 4 prop., (1) + (1) + (1) + (1). Si noti soltanto che l'aumento di numero di frasi (e di proposizioni) si correla inevitabilmente a quello di partizioni interne al verso, che raggiungono nei tre gruppi quasi la metà delle occorrenze.

22. Goldin 1986, 21, che così prosegue: «È una sorta di cerchiatura del quadrato, che comporta anche una correzione delle simmetrie eccessive o delle fughe apparenti».

23. A questi si assommano i 13 casi di corrispondenza a livello intrafrasale, cui si accennerà in seguito, per un totale di 60 (più del 26%).

24. Tra le arie simmetriche che non adottano la doppia quartina, segnalo i 4 casi a questi corrispondenti di |3| + |3| (*Att.* II II e III VII, *Nitt.* III V e ult.) e l'unico di |2| + |2| (*Sem.* III III).

movimenti argomentativi, che distinguerò in consequenziali e complementari. Nel primo caso il passaggio dall'uno all'altro è spesso marcato da indicatori di transizione (*e*, *poi*, *ma non*):

Tacete, o mie procelle, / di questo soglio al piè, / or che il rivale a me / cedé la palma. // E dell'ibere stelle / al fausto balenar / tutti i regni del mar / *tornino* in calma *Did.* III lic.; Superbo di me stesso / *andrò* portando in fronte / quel caro nome impresso, / come mi sta nel cor. // *Dirà* la Grecia POI / che fur comuni a noi / l'opre, i pensier, gli affetti, / e al fine i nomi ancor *Ol.* I II; Che del ciel, che degli dèi / tu il pensier, l'amor tu sei, / grand'eroe, nel giro angusto / *si mostrò* di questo dì. // MA cagion di meraviglia / NON *è* già, felice Augusto, / che gli dèi chi lor somiglia / custodiscano così *Cl.* III XII.

Nel secondo, la corrispondenza semantica viene sottolineata dalla presenza di esplicite opposizioni tra le parti (*in primis*, quella canonica fra le persone del discorso):

Ah! se ancor mia TU sei, / come trovar sì poco / *sai* negli sguardi MIEI / quel ch'IO non posso dir! // IO, che nel TUO bel foco / sempre fedel m'accendo, / mille segreti *intendo*, / cara, da un TUO sospir *Att.* I IX; *Puoi* vantar le tue ritorte, / fortunato prigioniero, / tu che Amore hai condottiero / sul cammin della virtù. // Tu *non déi*, com'è la sorte / di color che Amore inganna, / arrossir d'una tiranna, / vergognosa servitù *Nitt.* II V.

Si riscontrano poi numerosi casi di partizione secondo il modello [2 + 2] + [2 + 2], in cui si radicalizza, con l'estensione a tutta l'aria, la propensione metastasiana alla scansione in distici: la pluralità frasale risulta pertanto più agevolmente ripartibile in precise corrispondenze di senso tra le strofe, quasi le proposizioni rappresentassero, nella composizione dell'aria, tessere semantiche da collocare in precisi disegni argomentativi:[25]

Scherza il nocchier talora / coll'aura, che si desta, / MA poi *DIVIEN TEMPESTA*, / che impallidir lo fa. // *Non cura* il pellegrino / picciola nuvoletta, / MA, quando men l'aspetta, / quella *TONANDO VA Dem.* I X; Tu, sprezzator di morte, / *dai* per la patria *il sangue*; / ma IL FIGLIO SUO PIÙ FORTE / perde la patria in te. // Se *te domandi esangue*, / molto da lei domandi: / D'ANIME COSÌ GRANDI / prodigo il Ciel non è *Att.* I VII; e con disposizione a chiasmo: La mia virtù sicura / parla *d'entrambi* al cor; / DAL FIGLIO IL GENITOR / no, NON

25. Corsivo e maiuscoletto indicano qui corrispondenze semantiche e non grammaticali.

DIVIDE. // SARIA d'ogni sventura / FRA LOR COMUNE il duolo; / e chi ne salva un solo / *entrambi* uccide *Nitt.* III IV.

Scansione interfrasale e intrafrasale. Un altro tipo (II) di corrispondenza può essere individuata coinvolgendo il più profondo livello della partizione tra principale e subordinate, quando, al contrario di quanto visto sopra, non vi sia corrispondenza al livello frasale superiore. La realizzazione più notevole e frequente di questo tipo si ottiene nelle strofe frazionate in distici, ove una di esse – formalizzando – presenta scansione [2 + 2] e l'altra (2 + 2): si tratta quindi di una variante dei casi appena osservati nel tipo I. Sappiamo infatti (cfr. § 2) che Metastasio rispetta il più delle volte la misura sintattica del distico, disponendo proposizioni indipendenti e secondarie in spazi versali equivalenti: ne deriva all'unica dipendente degli esempi in questione un maggiore rilievo, di cui viene ad avvalersi tutta l'organizzazione del discorso: tale dipendente infatti esprime in genere i limiti dell'azione o del ragionamento, in quanto ne determina o le condizioni (avremo quindi un'ipotetica o una temporale), o gli attributi fondamentali del soggetto (è il caso della relativa restrittiva):

con partizione interfrasale: [4] + [2 + 2], intrafrasale: (2 + 2) + [(2) + (2)]: Di pietà, d'aita indegno / a ragion se stesso *rende* / CHI DI SÉ CURA SOL *PRENDE*, / CHI SOCCORSO ALTRUI NON *DÀ*. // Questa innata alterna cura / giusta legge è di natura: / la *prescrive* a ognun che vive / la pietosa umanità *Rugg.* III I; part. interfr.: [2 + 2] + [4], intrafr.: [(2) + (2)] + (2 + 2): *Cadrà* fra poco in cenere / il tuo nascente impero, / e ignota al passeggiero / Cartagine *sarà*. // SE A TE DEL MIO PERDONO / MENO *È* LA MORTE ACERBA, / non *meriti*, superba, / soccorso né pietà *Did.* III XVII; Immagine sì bella / grata l'Iberia *onori*; / ed in Fernando *adori* / la sua felicità. // DI SÌ PROPIZIA STELLA / FIN CHE *SCINTILLA* IL LUME, / padre, monarca e nume / Fernando a lei *sarà Sem.* III lic.

Scansione interfrasale, intrafrasale e proposizionale. Si introduce ora un terzo criterio distintivo: quello proposizionale, che tiene conto non solo del numero delle proposizioni ma pure dell'ordine in cui compaiono e del loro valore individuale. Se si tenta infatti di ricorrere unicamente alle partizioni intrafrasali per analizzare quelle arie che già al più superficiale livello della scansione interfrasale presentano corrispondenze tra le strofe (è il tipo I della nostra distinzione), si giunge alla definizione di gruppi con corrispondenze scarsamente significativi, dal momento che un simile

criterio tiene conto solo della scansione dei versi tra reggente e subordinate, e non dell'ordine in cui reggente e subordinate compaiono di volta in volta. Un esempio per tutti: in *Re* III VII, in cui a ogni strofa corrisponde una sola frase [4] + [4], è possibile individuare un'ulteriore scansione in distici: (2 + 2) + (2 + 2): rel. vv. 1-2 + princ. vv. 3-4 // princ. vv. 5-6 + condiz. vv. 7-8, dove, con disposizione chiastica, le due dipendenti si collocano agli estremi dell'aria. Ebbene, la differente natura delle secondarie non permette dunque in questo caso di rintracciare fra le strofe molto più che una debole simmetria nella scansione per distici: «*Voi, che fausti ognor donate / nuovi germi a' lauri miei,* / secondate, amici dèi, / anche i moti del mio cor. // Sempre un astro luminoso / sia per voi la gloria mia; / *pur che sempre un astro sia / di benefico splendor*». Pare opportuno, pertanto, allargare l'osservazione anche alla natura dei costrutti sintattici che si collocano all'interno di tali partizioni.

È subito individuabile un primo tipo (IIIa) di corrispondenza imperfetta in cui il parallelismo risulta rigoroso solo nella prima parte delle strofe, mentre nella seconda sono introdotti alcuni elementi di *variatio*. Esemplifico ricorrendo a due soli casi, molto diversi tra loro: il primo, a strofe monoperiodali, appare rigidamente impostato nei distici iniziali, per via dell'anafora del pronome relativo e della ripetizione del costrutto di II grado con completiva implicita; il secondo, invece, si diversifica solamente nel verso finale:

part. interfr. [4] + [4], intrafr. (2 + 1$^1/_2$ + $^1/_2$) + (2 + 1 + 1): *Chi* A RITROVARE *aspira* / PRUDENZA IN CORE AMANTE, / domandi a chi delira / quel senso che perdé. // *Chi* RISCALDAR *si sente* / A' RAI D'UN BEL SEMBIANTE, / o più non è prudente, / o amante ancor non è *Ciro* III XII; part. interfr. [1 + 1 + 2] + [1 + 1 + 2], intrafr. [($^1/_2$ + $^1/_2$) + (1) + (1 + 1)] + [($^1/_2$ + $^1/_2$) + (1) + (2)]: *Mi sento* IL COR TRAFIGGERE, / *PRESSO A MORIR SON IO*: / e non conosco, oh Dio! / chi mi trafigge il cor. // *Non so* DOVE MI VOLGERE: / *INDARNO I NUMI INVOCO*; / e il duolo a poco a poco / degenera in furor *Nitt.* II VIII.

Veniamo ora ai casi in cui il parallelismo sintattico si fa più stringente: corrispondenza interfrasale e intrafrasale perfette, e proposizionale con lievi discordanze (IIIb):

part. interfr.: [1 + 1 + 2] + [1 + 1 + 2], intrafr.: [(1) + (1) + (2)] + [(1) + (1) + (2)]: *Tu me da me dividi*; / BARBARO, TU M'UCCIDI: / *TUTTO IL DOLOR*, ch'io sento, / *TUTTO MI VIEN DA TE.* // *No, non sperar mai pace.* / ODIO QUEL COR

FALLACE: / *OGGETTO DI SPAVENTO / SEMPRE SARAI PER ME* *Ol.* II XI; part. fr.: |2 + 3| + |2 + 3|; intrafr.: |(2) + ($^1/_2$ + 2$^1/_2$)| + |(2) + ($^1/_2$ + 2$^1/_2$)|: *Fuggi dagli occhi miei, / perfido, ingannator.* / RICORDATI *CHE SEI*, / che fosti *UN TRADITOR*, / ch'io vivo ancora. // *Misera! a chi serbai / amore e fedeltà?* / A UN BARBARO, *CHE MAI / NON DIMOSTRÒ PIETÀ*, / che vuol ch'io mora *Sem.* III IV.

La pluralità di partizioni versali e anche infraversali che contraddistingue questi esempi rappresenta il limite estremo cui Metastasio sembra spingersi nella creazione di rispondenze formali fra strofe. Dal punto di vista argomentativo, al calco sintattico sembra corrispondere una sostanziale identità anche sul piano del ragionamento, dal momento che nel passaggio da una strofa all'altra non è dato ravvisare, nella maggior parte dei casi, significative variazioni.

In un caso (*Did.* III V), che anche per ragioni di contenuto pare discostarsi dagli altri esempi, il tipo IIIb si rovescia in un IIIc, in cui scansione inter- e intrafrasale non si corrispondono perfettamente, sì però quella proposizionale, che consente di tessere una fitta rete di rimandi fra strofe. Il parallelismo è qui perfettamente funzionale all'evidenza del rapporto comparante-comparato fra quartina e quartina: «*Quel destrier*, CHE ALL'ALBERGO È VICINO, / *più veloce s'affretta nel corso*; / *NON L'ARRESTA L'ANGUSTIA DEL MORSO*, / *NON LA VOCE*, che legge gli dà. //*Tal quest'alma*, CHE PIENA È DI SPEME, / *nulla teme*, consiglio non sente; / *E SI FORMA UNA GIOIA PRESENTE / DEL PENSIERO* che lieta sarà»: part. interfr.: |2 + 2| + |1$^1/_2$ + $^1/_2$ + 2|, intrafr.: |(2) + (1$^1/_2$ + $^1/_2$)| + |(1$^1/_2$) + ($^1/_2$) + (1$^1/_2$ + $^1/_2$)|.

Infine si pongono (IIId) i casi di corrispondenza perfetta sotto tutti i profili: interfrasale, intrafrasale e proposizionale. In essi le due strofe, uniformate su di uno stesso modello sintattico, appaiono evidentemente l'una il calco dell'altra, e la sintassi risulta, com'è da attendersi, notevolmente semplificata rispetto ai casi visti sopra: da un lato quindi non si registrano più infrazioni della misura versale (un'unica eccezione), dall'altro le due scansioni (inter- e intrafrasale) vengono a coincidere nella maggior parte degli esempi:

part. interfr.: |2| + |2|, intrafr.: (1 + $^1/_2$ + $^1/_2$) + (1 + $^1/_2$ + $^1/_2$): *Or che sciolta è già la prora*, / SOL SI PENSI *A NAVIGAR*. // *Quando fu nel porto ancora*, / ERA BELLO *IL DUBITAR* *Sem.* III III; part. interfr.: |2 + 2| + |2 + 2|, intrafr.: |(2) + (2)| + |(2) + (2)|: *Otterrò, felice amante, / sol per te sì degno oggetto*; / E A TE SOL

DEL MIO DILETTO / DEBITOR MI VANTERÒ. // *Possessor d'un bel sembiante / trarrò seco i dì ridenti*; / ED IN MEZZO A' MIEI CONTENTI / LA TUA FÉ RAMMENTERÒ *Rugg.* I VI; part. interfr.: [2 + 2] + [2 + 2], intrafr.: [(2) + (1 + 1)] + [(2) + (1 + 1)]: *Lo sdegno, ancor che fiero, / sempre non è periglio*: / QUANDO D'AMORE È FIGLIO / *EI RIPRODUCE AMOR.* // *Mai dal furor del vento / un grande incendio è vinto*: / *SPESSO TI SEMBRA ESTINTO* / QUANDO SI FA MAGGIOR *Rugg.* II VI (con disposizione a chiasmo delle proposizioni dei distici finali: temp., princ. / princ., temp.).

Arie siffatte rappresentano certamente un caso-limite nella prassi poetica di Metastasio: non uno degli elementi sintattici che vi compaiono rimane estraneo al gioco di rimandi teso tra le strofe. Nella loro eccezionalità, tuttavia, esse pongono in evidenza un tratto caratteristico di tutta la poesia metastasiana, segnalandosi infatti per l'assenza di qualsiasi elemento di iterazione sul piano verbale tra strofe. Se consideriamo ora quale sia la frequenza con cui tali fatti anaforici generalmente si presentano, ne trarremo nuova conferma delle strategie di bilanciamento e compensazione attive nel corpo dell'aria: all'intensificarsi dei rapporti di corrispondenza svolti sul più profondo e strutturante piano della sintassi lasciano il campo allora quelli più superficiali di ripetizione verbale.

Riferimenti bibliografici

Brizi 1973 = B.B., *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXI, pp. 679-740.

Calzabigi 1977 = R. de' C., *La Lulliade*, in G. Muresu, *La Ragione dei «Buffoni». La Lulliade di Ranieri de' Calzabigi*, Roma, Bulzoni.

Fabbri 1988 = P.F., *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT, II/6, pp. 163-263.

Gallarati 1984 = P.G., *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Torino, EDT.

Goldin 1986 = D.G., *Per una morfologia dell'aria metastasiana*, in M.T. Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale. Seminario della Fondazione Cini (21-22 settembre 1982)*, Firenze, Olschki, pp. 13-37.

Lausberg 1967 = H.L., *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna, Il Mulino 1992.

Martini 1981 = A.M., *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, LI, XXXIII, pp. 529-48.

Metastasio 1949-54 = P.M., *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 5 voll. [I = *Drammi*; III-V = *Lettere*].

Raimondi 1967 = E.R., *«Ragione» e «sensibilità» nel teatro del Metastasio*, in V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, pp. 249-67.

Renzi 1988 = L.R., *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, «Lectura Petrarce», VIII, pp. 187-220.

Rolli 1993 = P.R., *Libretti per musica*, edizione critica a cura di C. Caruso, Milano, Franco Angeli.

Serianni 1988 = L.S. (con la collaborazione di A. Castelvecchi), *Grammatica italiana. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET.

Tonelli 1999 = M.T. *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki.

Zeno 1744 = A.Z. *Poesie drammatiche* [...], Venezia, Pasquali, 10 voll.

Davide Colussi

APPUNTI PER UN'INTERPRETAZIONE STILISTICA DELLA PROSA DI CROCE: IL MODELLO HEGELIANO*

> La coscienza moderna non può né accettare tutto Hegel, né tutto rifiutarlo, come si soleva cinquant'anni fa: essa si trova, verso di lui, nella condizione del poeta romano verso la sua donna: *nec tecum vivere possum, nec sine te*
>
> B. Croce

1. L'analisi che segue non ambisce a descrivere in modo circostanziato ed esauriente la fisionomia stilistica di Benedetto Croce. Tralasciando pure le forti e ben note difficoltà che insorgono, *a parte obiecti*, ogni qual volta si voglia accordare uno studio di tipo linguistico e stilistico con alcune cardinali proposizioni del pensiero crociano, l'opera di Croce sfugge, in virtù della sua materiale estensione, ad un'osservazione complessiva, e reclama di essere traguardata sia sull'asse orizzontale delle varie discipline in cui si esercitò sia su quello verticale della sua ampia diacronia. Proprio partendo da una questione che è fra le meno prescindibili per chi si accinga ad un'indagine stilistica su Croce, tuttavia, tenterò di tracciare alcune linee generali d'interpretazione, entro le quali sia possibile inquadrare la scrittura crociana nel suo complesso: alludo al problema fondamentale di individuare una tradizione di prosa filosofica precisa cui con-

* Un caro ringraziamento ad Adone Brandalise, lettore benevolo di queste pagine.

nettere e contrapporre le trattazioni crociane – problema che si avverte d'altro canto con minore urgenza nei casi del critico letterario e dello storico, per i quali sembra utile postulare il Croce filosofo. Entro la tradizione di pensatori cui Croce fa più stretto riferimento e con cui più intenso è il dibattito intellettuale, si sceglie qui di isolare il campione stilistico rappresentato da Hegel.

Ciò si presta subito a due ordini di obiezioni. Su di un piano generale è da chiedersi anzitutto in quale misura un'analisi della prosa propriamente filosofica possa valere estensivamente per quella critico-letteraria, per la storica o altra. Contrasta all'idea di un *primum* filosofico della scrittura crociana non tanto l'apprendistato giovanile di critico letterario e di erudito storico, rispetto al quale già ventenne il Croce prende coscienza di una propria «vocazione filosofica»,[1] quanto la scansione cronologica delle opere maggiori, che tendono a segmentarsi in serie compatte, ora filosofiche (la tetralogia della *Filosofia dello spirito* fra 1902 e '16, con i corollari degli ampi saggi su Hegel e Vico), ora letterarie (il complesso di monografie degli anni 1917-21, vòlte al riconoscimento di un sentimento predominante, del «caratteristico» che è goethianamente «punto di partenza del "bello"», *P* 129), ora storiche (le quattro storie – Regno di Napoli, Europa, Italia, età barocca – pubblicate fra '24 e '32); e indizi per una periodizzazione anche stilistica di Croce ha fornito, autorevolmente, Contini.[2]

E però: in pochi pensatori della modernità è altrettanto vivo il senso di una totale immanenza della filosofia, che si cala nella storia e pone a scopo l'intelligenza di problemi particolari, storicamente determinati; il che ha significato anche, in aperta opposizione proprio a Hegel, rivalutare il momento artistico, che viene issato al piano di quello logico, e negare la concezione di una filosofia della storia altra dalla storia medesima.[3] Su queste basi è facile scorgere un essenziale rapporto dialettico fra il sistema e le indagini specifiche, non solo strettamente filosofiche: la scrit-

1. *C* 26; ed è appena il caso di ricordare qui l'influsso sullo studente liceale dello «stile disinvolto» dei «giornali letterari, e soprattutto del "Fanfulla della domenica" del Martini» (*C* 21).

2. Cfr. Contini 1966, specialmente 37 e 63; una precedente, più schematica partizione era stata avanzata da Puppo 1953, 76-77.

3. Per questi notissimi conseguimenti della filosofia crociana basti qui, fra i molti possibili, il rimando a *SH* 82-98 e *IH* 23-26.

tura critica e quella storica, fin dalla pubblicazione dell'*Estetica* e tanto più in seguito al completamento della *Filosofia dello spirito*, esigono di essere interpretate alla stregua di applicazioni metodiche e verifiche critiche, delle quali non si esclude un'eventuale ricaduta sulla teoresi, come nel caso dei tardi e paralleli volumi della *Poesia* e della *Storia come pensiero e azione*. Che tale dialettica presenti aspetti di forte contraddizione, ravvisati fra gli altri da Serra e da Solmi e dispiegati nella loro evidenza soprattutto da Garin,[4] non è dubbio, ma quanto si è detto fin qui basta a giustificare l'ipotesi di elementi stilistici costanti, che del resto trovano un corrispettivo nei fatti di lingua. Da un'analisi propriamente linguistica della prosa crociana emerge in effetti la forte coerenza degli usi, tanto più notevole se si pensa all'ampiezza dell'arco cronologico su cui quest'opera insiste, e una simile compattezza, che sarà indice di circolarità fra i differenti ambiti d'esercizio della riflessione, non viene smentita neppure nei casi di innovazione: ove, come accade, Croce introduce nuovi elementi a preferenza di altri, la modifica viene ripercuotendosi, con correzioni a tappeto anche molto vaste nelle ristampe, sull'intero sistema delle opere, fornendo così una bella prova di quella «mutabilità organica» (Contini), preservante sopra ogni altra cosa la continuità del pensiero, di cui Croce lamentava l'assenza in De Sanctis.[5]

In via preliminare si può già tentare qualche affondo, osservando ad esempio come la prassi argomentativa del filosofo, con il suo nudo traliccio logico, si ritrovi nelle pagine del critico, come in questa del saggio sull'Ariosto, dove alla premessa dicotomica segue lo svolgimento analitico dei punti e la conclusione, con piena evidenza dello schema presentativo: «*Vi ha due modi* nei quali non bisogna leggere il *Furioso*. *Il primo è* [...]; e *il secondo* [...]. Si deve perciò leggere in *un terzo modo*, che è [...]» *ASC* 51-52; ed è congegnato in modo analogo, ma vi aggiunge la confutazione di una terza possibilità, questo passo della *Poesia di Dante*: «Nella

4. Cfr. Serra 1914, 457 («molti e molti saggi si direbbero scritti da uno che certo non ha letto l'*Estetica*»); Solmi 1946, 88-89; Garin 1974, 21 e 23. Già Giovanni Amendola, recensendo la *Filosofia della pratica*, accenna a distinguere, anche sul piano letterario, la scrittura del Croce trattatista da quella del Croce saggista (Amendola 1909, 331-32, cit. da Garin 1966, 241).

5. Vedi ad es. *E* 471. Per l'analisi linguistica di cui espongo qui brevemente alcuni risultati mi permetto di rinviare a Colussi 2002.

poesia, l'allegoria non ha mai luogo [...] *Due casi, infatti, possono darsi; il primo dei quali è* [...]. *L'altro caso è* [...]. *Un terzo caso*, che si suol supporre, [...] si dimostra apertamente contraddittorio [...]. *In tutti questi casi*, chi legge poeticamente non giunge, né deve o può giunger mai, al senso allegorico» *PD* 13-14. La struttura qui adocchiata, che pone in evidenza gli snodi del ragionamento, è la medesima della prosa filosofica, che spesso procede a ordinare gli argomenti della dimostrazione: «La quale [associazione], *o* s'intende come [...]; *e in tal caso* [...]: *o* s'intende come [...]; *e, in questo secondo caso* [...]» *E* 10-11; «Ecco, infatti, *il dilemma* dal quale non si esce: – *o* la filosofia della storia è [...], *e in questo caso* [...]; – *o* pone questa nuova esigenza [...], *e allora* [...]» *L* 294; «*Questa teoria ha avuto due forme*: *l'una* che afferma che [...]; *l'altra*, che [...]. *Un terzo caso* [...] è quello in cui [...]. *Un ultimo caso*, che è variante di questo terzo, merita non solo ricordo, ma particolare risalto, perché [...]» *P* 103-5; e ancora si veda, in apertura della *Logica*, il rinvenimento e la distinta confutazione delle tre forme di scetticismo logico (*L* 33-38). Oppure si consideri l'andamento deduttivo delle trattazioni filosofiche, che si configura talvolta secondo schemi di sillogismo: «[*pr. min.*] La teoria del silenzio e della tacita azione ed esperienza interiore è nient'altro dunque che un'affermazione con la quale si rifiuta, e si crede di confutare, altre affermazioni. Ma [*pr. magg.*] affermazione, negazione e confutazione vuol dire universalità di esigenza e di contenuto; *e perciò* [*concl.*] quella dottrina importa un concetto» *L* 36-37. Anche tale scansione è ritrovabile nelle pagine del Croce critico e storico, e si assiste in questi casi alla progressiva applicazione di generali princìpi estetici all'opera esaminata, o al processo di incarnazione storica delle idee negli uomini: «Ora, *si consideri che* l'Arte nella sua idea non è altro che l'espressione o rappresentazione del reale [...]. *E poiché* l'arte non può essere contenuto dell'arte [...], *si perviene al risultamento che* [...]» *ASC* 23-24; «Materialistico esso [il comunismo] nacque già nei primi suoi apostoli dell'ottocento [...]. *Il suo principio è* la concezione della economia come fondamento e matrice di tutte le altre forme della vita [...]. *Ora*, se l'attività economica, nel vivo sistema dello spirito nel quale essa sorge dalle altre e mette capo alle altre, è attività anch'essa spirituale, avulsa che sia da quel sistema, isolata, posta a base come una pietra, si cangia in materia [...]. *In effetto*, già i primi comunisti dell'ottocento, i cosiddetti utopisti, dettero prova di estraneità alla vita spirituale» *SE* 51. Si tratta, come si

vede, di modalità argomentative proprie del discorso filosofico in genere ma particolarmente caratteristiche, con la loro struttura tutta «a vista», che pausa e rileva i singoli momenti dell'analisi, della prosa crociana.[6] E a concludere questa breve rassegna si aggiunga che nelle opere critiche e storiche affluiscono copiosamente voci tecniche della filosofia, come ad es.: *antinomia PD* 25, 206, *ASC* 196, 243, *PNP* 124, *SI* 284, *SE* 22, 58, *antitesi PNP* 143, *SI* 71, 279, *appercepito PNP* 142, *apprensibile ASC* 3, 216 e *apprensione ASC* 4, *catarsi PNP* 76, *diade ASC* 198, *SE* 43, *immanente* e *trascendente PD* 49, *ASC* 95, *noumenico ASC* 26, *scepsi ASC* 96, 99, *sintesi SI* 279 e *tesi PNP* 143; dove significativi sono soprattutto i casi in cui il vocabolo non appartiene a digressioni teoriche ma viene direttamente applicato a opere e fatti che sono oggetto di studio: «In lui [Falstaff] non c'è malvagità, perché la malvagità è l'antitesi della coscienza morale, e in lui mancano *tesi* e *antitesi*» *ASC* 132; «Un ministro che per dieci anni (dal '78 all'88) quasi ininterrottamente governò le finanze, il Magliani [...], fu come l'*antitesi* del Sella» *SI* 70-71; fino a casi marcatissimi, e denunciati da Croce stesso, come quello di *distruzione ASC* 42, 53 («nel senso filosofico della parola»), corrispondente dell'hegeliano *zerstörung*, a individuare un motivo dominante dell'opera ariostesca.[7]

In secondo luogo, obiezioni possono avanzarsi sulla scelta stessa del termine di raffronto: certo per l'obiettiva difficoltà dello stile, che ne rende ardua un'imitazione, ma più specificamente per la ragione che Croce perviene allo studio e alla discussione del pensiero hegeliano, ben al di là dell'elaborazione dei *Primi saggi* e dell'*Estetica*, non prima degli anni 1905-9, allorché attende a *Logica* e *Filosofia della pratica*, tra i lavori preparatori delle quali si contano il saggio *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (1906) e la traduzione dell'*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1907). Il colloquio sarà di lì innanzi costante: «E quando (e fu nel 1905) m'immersi nella lettura dei libri dello Hegel, mettendo da banda scolari e commentatori, mi parve d'immergermi in me stesso e di dibattermi con la mia stessa coscienza» (*C* 56-57); a piena conferma di quanto, a proposito di De Sanctis, egli ha una

6. Cfr. Mengaldo 1994, 184 e 1998, 24.

7. Si veda ancora Mengaldo 1998, 22, che constata il carattere strettamente «filosofico» della critica crociana, «continuamente rilevato d'altra parte da terminologia e mosse ragionative specifiche».

volta scritto su quella «concezione fallace dello svolgimento educativo» che vuole rappresentare la relazione di un pensiero col suo antecedente come un apprendimento ristretto agli anni giovanili, cui seguano la critica e l'affrancamento.[8] Per questo motivo nell'analisi che segue si tenterà di distinguere tratti costanti da altri che sembrano delineare un'evoluzione fra *Estetica* e *Logica*, ma non è da escludere che il modello della prosa hegeliana possa aver influito anche precedentemente al 1905, per l'intermediazione dell'hegelismo napoletano (e in particolare di Bertrando Spaventa e dell'eterodosso De Sanctis), o quella di Marx e Labriola, e dell'idealismo di Gentile. Si badi tuttavia che la proiezione degli usi di Hegel su quelli di Croce vuole avere qui una mera funzione euristica: il raffronto, che elenca schematicamente prima i fenomeni hegeliani (§ 2) e poi quelli crociani (§ 3), non mira tanto a segnalare identità formali e rapporti di derivazione quanto a rilevare, ammessa la possibilità di una corrispondenza, modalità strettamente peculiari della prosa crociana.

2. Procederò per categorie progressivamente meno ampie, fermando l'attenzione su quattro tratti stilistici caratteristici, esemplificati, salvo qualche riscontro nell'*Enzyklopädie*, sulle pagine della *Phänomenologie des Geistes*, la cui centralità nell'opera hegeliana era ben chiara allo stesso Croce, che riteneva *Wissenschaft der Logik* ed *Enzyklopädie* «nuove forme» di quel medesimo libro (*SH* 8). Quello generalissimo fra i quattro (I) riguarda la conformazione sintattica tipica di Hegel, ovvero i modi attraverso cui l'organizzazione sintattica giunge a imbrigliare l'altissima densità concettuale. È stato più volte osservato come le difficoltà in cui ogni lettore si imbatte dipendano dalla «fluidità» semantica dei termini, impie-

8. E un colloquio fra il suo *alter ego* Francesco Sanseverino e Hegel è quanto immagina l'anziano Croce, in quella che resta l'unica sua prova propriamente narrativa (*Una pagina sconosciuta degli ultimi mesi della vita di Hegel*, *IH* 13-35). Sul presunto hegelismo del primo Croce e sull'approfondimento delle dottrine hegeliane dopo il 1905 si veda quanto egli stesso scrive nelle importanti pagine di *C* 51-62, dove sono rilevate l'iniziale conoscenza indiretta e la distanza dal filosofo di Stoccarda, respinto per quanto se ne poteva cogliere attraverso la lezione di Bertrando Spaventa, e l'influenza piuttosto di Herbart, verso il quale Croce era indotto da Labriola. Insiste sul kantismo della prima produzione crociana Garin 1974, 14 ss. (e vedi per un progressivo «ritorno da Hegel a Kant» Garin 1966, 265).

gati a designare, con scarti inavvertiti, concetti differenti, secondo il preciso intento hegeliano di rappresentare l'azione della dialettica forzando i vincoli di non contraddittorietà del linguaggio.[9] Ora, una tale complessità investe solo marginalmente la sintassi del periodo, che, lungi dallo svilupparsi ipertroficamente per via ipotattica, tende alla messa in serie di frasi a tasso di subordinazione moderato o anche nullo, ed è naturale far coincidere l'andamento ritmico di questa prosa con il suo fondamentale oggetto, cioè il divenire di un soggetto che acquisisce progressivamente sapere, mediante il ritmo del procedimento dialettico. Si prendano due esempi dalle prime pagine della *Fenomenologia*:

Il vero *è* l'intiero. Ma l'intiero *è* soltanto l'essenza che si completa mediante il suo sviluppo. Dell'Assoluto devesi dire che esso *è* essenzialmente Resultato, che solo alla fine *è* ciò che è in verità; e proprio in ciò *consiste* la sua natura, nell'*essere* effettualità, soggetto o divenir-se-stesso. Per quanto possa sembrare contraddittorio che l'Assoluto *sia da concepire* essenzialmente come resultato, basta tuttavia riflettere alquanto per rendersi capaci di questa parvenza di contraddizione. Il cominciamento, il principio o l'Assoluto, come da prima e immediatamente viene enunciato, *è* solo l'Universale *FS* 11;[10]

La nascita interna o il divenire della sostanza *è* un passare, senza soluzione, nell'esteriorità o nell'esserci; *è* un essere per altro; e, viceversa, il divenire dell'esserci *è* il restituirsi all'essenza. Il movimento *è* così il duplice processo e divenire dell'intiero: vale a dire, ciascun momento pone l'altro momento e ciascuno ha poi in sé entrambi i momenti come due aspetti. Essi, presi insieme, *costituiscono* l'intiero in quanto dissolvono se stessi e *si fanno* momenti suoi *FS* 24. [11]

9. Cfr. Bloch 1962, 22, che discorre di concetti «fluidi», e soprattutto Adorno 1963, 129 ss., che a più riprese coglie la tendenza della prosa hegeliana all'equivocazione e alla polisemia (su ciò già Koyré 1931, 195 e 209-11).

10. «Das Wahre *ist* das Ganze. Das Ganze aber *ist* nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es *ist* von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich Resultat, daß es erst am Ende das ist, was es in Wahrheit *ist*; und hierin eben *besteht* seine Natur, Wirkliches, Subjekt, oder Sichselbstwerden *zu sein*. So widersprechend es scheinen mag, daß das Absolute wesentlich als Resultat *zu begreifen sei*, so stellt doch eine geringe Überlegung diesen Schein von Widerspruch zurecht. Der Anfang, das Prinzip, oder das Absolute, wie es zuerst und unmittelbar ausgesprochen wird, *ist* nur das Allgemeine» *PhG* 19. Corsivi d'ora innanzi sempre miei; tralascio di indicare i corsivi originali.

11. «Das innre Entstehen oder das Werden der Substanz *ist* ungetrennt Übergehen in das Äußere oder in das Dasein, Sein für anderes; und umgekehrt *ist* das Werden des Daseins das sich Zurücknehmen ins Wesen. Die Bewegung *ist* so der gedoppelte Prozeß und Werden des Ganzen, daß zugleich ein jedes das andre setzt und jedes darum auch

Come si vede, predominano le proposizioni a reggenza copulativa, dove l'acquisto di autocoscienza del Soggetto che è Spirito coincide con la nuda asserzione di un'identità.[12] Nell'esempio seguente si contano quattordici proposizioni con vb. *essere*, dieci delle quali principali:

Poiché la sostanza, come sopra si ebbe a dire, *è* in lei stessa Soggetto, proprio perciò ogni contenuto *è* anche la riflessione di sé in se stesso. La sussistenza o la sostanza di un essere determinato *è* l'eguaglianza con se stesso; giacché la sua ineguaglianza con sé *sarebbe* il suo dissolvimento. Ma l'eguaglianza con se stesso *è* la pura astrazione; e questa *è* il pensare. Quando io dico: qualità, dico la determinatezza semplice. Per la qualità un essere determinato è distinto da un altro essere determinato o *è*, appunto, un essere determinato; esso *è* per se stesso o esiste mediante questa semplicità con sé. Ma con ciò esso *è* essenzialmente il pensiero. – Qui si comprende che l'essere *è* pensare; qui è a suo luogo quel modo di vedere che si studia di evitare il consueto discorrere aconcettuale circa l'identità del pensare e dell'essere. – Ora, poiché il sussistere dell'essere determinato *è* l'eguaglianza con sé o la pura astrazione, ecco che questo sussistere *è* l'astrazione di sé a se stesso, o *è* esso stesso la sua ineguaglianza con sé e la sua risoluzione, *è* la sua propria interiorità nonché il riprendersi in se medesimo: il suo divenire *FS* 32-33.[13]

beide als zwei Ansichten an ihm hat; sie zusammen *machen* dadurch das Ganze, daß sie sich selbst auflösen und zu seinen Momenten *machen*» *PhG* 32.

12. Cfr. Adorno 1963, 99: «Ogni conoscenza, non solo primariamente quella che si arrischia nell'Infinito, intende già, attraverso la forma della copula, la Verità intera»; e ivi, 151, un caso di frase nominale viene acutamente interpretato come tentativo di sfuggire alla determinatezza semantica che consegue all'assegnazione di un predicato. Sulla frequenza della voce *ist*, «adoperata in un senso enfatico, quasi autoritario, di constatività, di indiscutibilità», si veda anche Brugnolo 2000, 32-33. Andrà inoltre ricordato che il tipo «x è y» rappresenta negli esempi dello stesso Hegel (cfr. *FS* 38 = *PhG* 44) il modo elementare del passaggio dal soggetto al suo predicato e del necessario rovesciarsi del predicato in soggetto.

13. «Dadurch überhaupt, daß wie es oben ausgedrückt wurde, die Substanz an ihr selbst Subjekt *ist*, *ist* aller Inhalt seine eigene Reflexion in sich. Das Bestehen oder die Substanz eines Daseins ist die Sichselbstgleichheit; denn seine Ungleichheit mit sich *wäre* seine Auflösung. Die Sichselbstgleichheit aber *ist* die reine Abstraktion; diese aber *ist* das Denken. Wenn ich sage Qualität, sage ich die einfache Bestimmtheit; durch die Qualität *ist* ein Dasein von einem andern unterschieden, oder *ist* ein Dasein; es *ist* für sich selbst, oder es besteht durch diese Einfachheit mit sich. Aber dadurch *ist* es wesentlich der Gedanke. – Hierin *ist* es begriffen, daß das Sein Denken *ist*; hierin fällt die Einsicht, die dem gewöhnlichen begrifflosen Sprechen von der Identität des Denkens und Seins abzugehen pflegt. – Dadurch nun, daß das Bestehen des Daseins die Sichselbstgleichheit oder die reine Abstraktion *ist*, *ist* es die Abstraktion seiner von sich selbst, oder es *ist* selbst seine Ungleichheit mit sich und seine Auflösung, – seine eigne Innerlichkeit und Zurücknahme in sich, – sein Werden» *PhG* 39. Ma esempi di lunghi passi a prevalenza paratattica e copu-

Ma la scarsità di subordinazione va certamente connessa anche agli aspetti di rifiuto e disprezzo dell'argomentazione propri dell'antiilluminista Hegel; ciò si riflette, sul piano retorico, in una tendenziale rarefazione delle ripetizioni di parola, in genere maggiormente sollecitate dall'espressione delle premesse concettuali e dalla scansione delle singole operazioni ragionative.[14]

Il principale mezzo a disposizione di Hegel per controbilanciare la forte astrazione concettuale determinata dalla densità di sostantivi astratti – Hegel pensava per sostantivi, secondo la nota testimonianza dell'allievo Rosenkranz –[15] è l'impiego (II) di singole metafore nel settore del verbo, con forte effetto di contrasto e funzione talora polemica, come nella confutazione di un'opinione (terzo esempio):[16]

Ciò che sta dileguando [nel movimento della filosofia] deve anzi venir considerato esso stesso come essenziale; esso, cioè, non è da considerare nella determinazione di un alcunché rigido, che, *tagliato via* dal vero, debba venire abbandonato, dove che sia, al di fuori di questo *FS* 27;[17]

lativa si trovano ad apertura di pagina: cfr. ad es. *FS* 34 = *PhG* 40-41 («Proprio perché l'essere determinato [...] il connaturato divenire del contenuto concreto»: su 35 proposizioni complessive 20 sono rette dal vb. *essere* o altro vb. copulativo, e 17 di queste sono principali), *FS* 56 = *PhG* 61 («Nel movimento della coscienza [...] scienza dell'esperienza della coscienza»: su 11 proposizioni complessive 6 copulative, 5 delle quali principali), *FS* 66-67 = *PhG* 68 («In questo indicare [...] è una molteplicità semplice di ora»: su 56 proposizioni complessive 27 copulative, 15 delle quali principali), *FS* 74 = *PhG* 73-74 («Così è ora costituita la cosa della percezione [...] ma del percepire»: su 27 proposizioni complessive 13 copulative, 6 delle quali principali), *FS* 80 = *PhG* 79 («Con ciò cade [...] la relazione verso altro»: su 14 proposizioni complessive 11 copulative, 8 delle quali principali) ecc.

14. Sulla ripetizione come figura di presenza atta all'argomentazione cfr. Perelman-Olbrechts-Tyteca 1958, in particolare 184 ss. Quanto alla «profonda diffidenza per l'argomento» di Hegel (Adorno 1963, 174) si veda ad es. *FS* 28 (= *PhG* 35): «Non è però difficile a riconoscere che la maniera di porre un principio, di sostenerlo nei suoi fondamenti, di confutarne con argomenti il principio opposto, non è la forma nella quale possa farsi avanti la verità».

15. Cfr. Bloch 1962, 15 e Sichirollo 1996, 31.

16. Su altre metafore – qui non considerate – della *Fenomenologia*, quelle costituite da figure della coscienza quali il «mondo alla rovescia», la «coscienza infelice», l'«anima bella», Verene 1985, in particolare 22-25 e 118, fonda invece un'interpretazione complessiva della dialettica hegeliana come forma di similitudine e metafora che necessita di essere continuamente sostituita dal concetto: la ricerca dell'assoluto si costituirebbe dunque come una catena di associazioni analogiche. Per altri esempi di metafore hegeliane vedi Brugnolo 2000, 49-50.

17. «Das Verschwindende ist vielmehr selbst als wesentlich zu betrachten, nicht in der

Nella vita quotidiana la coscienza a suo contenuto ha cognizioni, esperienze, concrezioni sensibili, o anche pensieri e principi, – in breve, tutto ciò che le è dato e che vale come un saldo e quieto essere o come una salda e quieta essenza. La coscienza *corre*, in parte, su tali tracce; in parte interrompe la connessione esercitando su quel contenuto il suo arbitrio *FS* 28;[18]

Il resultato di questo metodo [il formalismo schematico] consiste nel catalogare tutto, *incollando* a tutto ciò che v'è in cielo e in terra, a tutte le formazioni della natura e dello spirito quella coppia di determinazioni dello schema universale *FS* 30-31;[19]

Ciò appare allora così: l'individuo è soltanto andato a fondo, e l'assoluta rigidità della singolarità *si è polverizzata* nell'altrettanto dura ma continua effettualità *FS* 228.[20]

Quanto ai campi di provenienza delle similitudini (III), nella «Galerie von Bildern» (*PhG* 433) che è la *Fenomenologia* risultano caratteristiche e prevalenti quelle di origine naturale, in cui il comparante è desunto dall'osservazione fenomenica della natura:

Se mediante lo strumento l'Assoluto, *come* un uccello preso alla pania, dovesse solo venirci avvicinato alquanto, senza che nulla vi si mutasse, qualora in sé e per sé non fosse e non volesse essere già presso di noi, esso si farebbe beffe di questa astuzia *FS* 48;[21]

La ragione è presente come la fluida sostanza universale, come l'intrasmutabile semplice cosalità, la quale si rifrange in tante essenze perfettamente indipenden-

Bestimmung eines Festen, das vom Wahren *abgeschnitten*, außer ihm, man weiß nicht wo, liegen zu lassen sei» *PhG* 34-35.

18. «Im gemeinen Leben hat das Bewußtsein Kenntnisse, Erfahrungen, sinnliche Konkretionen, auch Gedanken, Grundsätze, überhaupt solches zu seinem Inhalte, das als ein Vorhandenes oder als ein festes ruhendes Sein oder Wesen gilt. Es *läuft* teils daran fort, teils unterbricht es den Zusammenhang durch die freie Willkür über solchen Inhalt» *PhG* 36.

19. «Was diese Methode, allem himmlischen und irdischen, allen natürlichen und geistigen Gestalten die paar Bestimmungen des allgemeinen Schemas *aufzukleben*, und auf diese Weise Alles einzurangieren» *PhG* 37-38.

20. «Dies erscheint hiemit so, daß das Individuum nur zu Grunde gegangen, und die absolute Sprödigkeit der Einzelheit, an der ebenso harten, aber kontinuierlichen Wirklichkeit *zerstäubt ist*» *PhG* 201.

21. «Sollte das Absolute durch das Werkzeug uns nur überhaupt näher gebracht werden, ohne etwas an ihm zu verändern, *wie* etwa durch die Leimrute der Vogel, so würde es wohl, wenn es nicht an und für sich schon bei uns wäre und sein wollte, dieser List spotten» *PhG* 54.

ti, *a quel modo che* la luce si rifrange in quegli innumerevoli punti per sé lucenti che sono le stelle *FS* 221;[22]

Qui lo spirito appare dunque come l'artefice, e il suo operare con cui esso produce se stesso come oggetto, senza però avere ancora colto il pensiero di sé, – è un lavorare istintivo, *come* le api fabbricano le loro celle *FS* 428;[23]

ed è nota la descrizione in apertura della *Fenomenologia* degli stadi necessari ma necessariamente non compresenti di boccio, fiore e frutto (*FS* 2 = *PhG* 10), poi ripresa e variata in altre parti dell'opera (nonché allusa da Croce in *SE* 26):

Quando noi desideriamo vedere una quercia nella robustezza del suo tronco, nell'intreccio dei suoi rami e nel rigoglio delle sue fronde, non siamo soddisfatti se al suo posto ci viene mostrata una ghianda; *similmente* la scienza, corona del mondo dello spirito, non è compiuta al suo inizio *FS* 7;[24]

L'autocoscienza prende la vita *a quel modo che* vien colto un frutto maturo, verso il quale si stende la mano mentr'esso par che si offra *FS* 226.[25]

In ciò si potrà scorgere non solo un rapporto con il carattere eminentemente concreto del concetto, che mira a incorporare la totalità del reale nella sua ricchezza, ma più precisamente il lascito schellinghiano di una filosofia della Natura, teorizzata accanto a quella dello Spirito che la contiene. L'accordo è evidente nella figura del «regno animale dello spirito», in cui l'individualità si muove «libera ed eguale a se stessa» nel modo in cui «l'indeterminata vita animale infonde il suo respiro all'elemento dell'acqua, della luce o della terra» (*FS* 246 = *PhG* 216), ma si rivela nondimeno in singole metafore come: «il *cielo* della verità» *FS* 47, «la *notte* della

22. «Die Vernunft ist als die flüssige allgemeine Substanz, als die unwandelbare einfache Dingheit vorhanden, welche *ebenso* in viele vollkommen selbständige Wesen wie das Licht in Sterne als unzählige für sich leuchtende Punkte zerspringt» *PhG* 194.

23. «Der Geist erscheint also hier als der Werkmeister, und sein Tun, wodurch er sich selbst als Gegenstand hervorbringt, aber den Gedanken seiner noch nicht erfaßt hat, ist ein instinktartiges Arbeiten, *wie* die Bienen ihre Zellen bauen» *PhG* 373.

24. «Wo wir eine Eiche in der Kraft ihres Stammes und in der Ausbreitung ihrer Äste und den Massen ihrer Belaubung zu sehen wünschen, sind wir nicht zufrieden, wenn uns an dieser Stelle eine Eichel gezeigt wird. *So* ist die Wissenschaft, die Krone einer Welt des Geistes, nicht in ihrem Anfange vollendet» *PhG* 15.

25. «[...] es [das Selbstbewußtsein] nimmt *sich* das Leben, *wie* eine reife Frucht gepflückt wird, welche ebensosehr selbst entgegenkommt, als sie genommen wird» *PhG* 199.

sostanza» *FS* 443 e «la *notte* della sua [dello Spirito] autocoscienza» *FS* 496, «la *primavera* e l'*estate* della vita etica» *FS* 461 ecc.[26]

Raduno infine (IV) alcune peculiari figure in cui sembra riflettersi, a livello microsintattico, la prassi del superamento dialettico:

a) Il chiasmo nella sua formulazione complicata, cioè l'antimetabole, in cui è facile vedere il corrispettivo del rovesciamento dialettico, per cui ciò che è Soggetto, anche sintattico, diviene Oggetto e viceversa:[27]

Sapere, cioè, di *cose oggettive* in contrapposizione a SE STESSA, e di SE STESSA in contrapposizione *a quelle FS* 15;[28]

La meta è là dove il sapere non ha più bisogno di andare oltre se stesso, dove trova se stesso, dove il *concetto* corrisponde all'OGGETTO e l'OGGETTO *al concetto FS* 52;[29]

Sotto un unico e medesimo riguardo l'oggetto è piuttosto il contrario di se stesso: è *per sé* in quanto è PER ALTRO, ed è PER ALTRO in quanto è *per sé FS* 80;[30]

La ragione [...] conosce le cose, trasforma in concetti la loro sensibilità [...] trasforma quindi anche il pensare in un *pensare* che è ESSERE o l'essere in un ESSE-

26. Cfr.: «des *Himmels* der Wahrheit» *PhG* 53, «die *Nacht* der Substanz» *PhG* 386, «der *Nacht* seines Selbstbewußtseins» *PhG* 433, «*Frühling* und *Sommer* des sittlichen Lebens» *PhG* 402.

27. Sui chiasmi hegeliani vedi già Brugnolo 2000, 38-39. Non mi pare sia stato notato che l'antimetabole si riscontra con una certa frequenza in un testo tanto influente su Hegel come il *Neveu de Rameau*, «capolavoro di dialettica» secondo Engels, caratterizzandone l'eloquio sentenzioso del protagonista, in cui convivono contraddittoriamente, travolgendo le distinzioni dell'etica tradizionale, vizio e virtù (cfr. Negri 1975, 483-84). Si vedano casi come questi: «Tant vaut *l'homme*, tant vaut LE MÉTIER; et réciproquement, à la fin, tant vaut LE MÉTIER, tant vaut *l'homme*», «En général, j'ai l'esprit rond comme une boule, et le caractère franc comme l'osier; jamais *faux*, pour peu que j'aie intérêt d'être VRAI; jamais VRAI pour peu que j'aie intérêt d'être *faux*», «Quand je dis vicieux, c'est pour parler votre langue; car si nous venions à nous expliquer, il pourrait arriver que vous appelassiez *vice* ce que j'appelle VERTU, et VERTU ce que j'appelle *vice*» (cito dall'ed. a cura di J. Varloot, Paris, Gallimard, 1972, alle pp. 62, 80 e 85).

28. «[...] von *gegenständlichen Dingen* im Gegensatze gegen SICH SELBST, und von SICH SELBST im Gegensatze gegen *sie* zu wissen» *PhG* 23.

29. «Das Ziel [...] es ist da, wo es nicht mehr über sich selbst hinauszugehen nötig hat, wo es sich selbst findet, und *der Begriff* DEM GEGENSTANDE, DER GEGENSTAND *dem Begriffe* entspricht» *PhG* 57.

30. «[...] der Gegenstand ist vielmehr in einer und derselben Rücksicht das Gegenteil seiner selbst, *für sich* insofern er FÜR ANDERES, und FÜR ANDERES insofern er *für sich* ist» *PhG* 79.

RE che è *pensato* FS 155-56 [l'antimetabole si innesta qui su di un più vasto parallelismo sintattico];[31]

L'autocoscienza ha trovato *la cosa* come SÉ e SÉ come *cosa* FS 219;[32]

e si pensi all'epigrafe celeberrima della *Filosofia del diritto* («Ciò che è razionale è reale, e ciò che è reale è razionale»), poi commentata in *ESF* 9.[33]

b) Le coppie di preposizioni che introducono lo stesso sostantivo, iterato o meno, dove la figura coordina preposizioni in contraddizione semantica: si tratta di variazioni dell'opposizione fondamentale, cui rimandano costantemente, tra *an sich* e *für sich* (e *für anderes*), spesso saldate in *an und für sich*; quando una delle preposizioni è inclusiva, l'altra ha valore esclusivo:

Ma, poiché [gli intellettualisti che applicassero coerentemente il loro panteismo] attribuirebbero a Dio un'efficacia *sopra e nello* spazio così ripieno, *sopra e nel* mondo, nella sua relazione col mondo, coloro avrebbero l'infinito frazionamento della realtà divina nella materialità infinita *ESF* 563-64,[34]

anche arricchita e complicata, nel caso seguente, dalla ripresa del verbo mutato di reggenza, che sortisce un effetto analogo a quello della coppia preposizionale:

Da parte sua la scienza chiede che l'autocoscienza si sia elevata a tale etere, perché questa possa VIVERE *in lei e con lei*, e per VIVERE *FS* 15.[35]

c) Le coppie di corradicali: il nesso sindetico lega termini che condividono la radice etimologica ma sono grammaticalmente eterogenei: sostantivo astratto e aggettivo (sostantivato) da cui deriva, contrapponendo dunque un'idea di generalità ad una di particolarità:

L'Io o il divenire in generale, questo atto del mediare, in virtù della sua sem-

31. «Die Vernunft [...] erkennt die Dinge, sie verwandelt ihre Sinnlichkeit in Begriffe [...], das Denken somit in ein SEIENDES *Denken*, oder das Sein in ein *gedachtes* SEIN» *PhG* 138.

32. «Das Selbstbewußtsein fand *das Ding* ALS SICH, und SICH *als Ding*» *PhG* 193.

33. «Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig» *EPhW* 44.

34. «Indem sie aber Gott eine Wirksamkeit *auf und in* dem erfüllten Raum, *auf und in* der Welt, in seiner Beziehung auf sie, zuschreiben würden, so hätten sie die unendliche Zersplitterung göttlicher Wirklichkeit in die unendliche Materialität» *EPhW* 568.

35. «Die Wissenschaft verlangt von ihrer Seite an das Selbstbewußtsein, daß es in diesen Äther sich erhoben habe, um *mit ihr und in ihr* LEBEN zu können und zu LEBEN» *PhG* 23.

plicità è appunto *l'immediatezza* che è in via di divenire, *nonché l'immediato stesso* *FS* 12;[36]

participio passato e participio presente, contrapponendo un'idea di passività ad un'altra di attività:

Ora, quindi, il compito non consiste tanto nel purificare l'individuo dal modo dell'immediata sensibilità per renderlo una sostanza *pensata e pensante*, quanto piuttosto nell'opposto *FS* 20;[37]

e, analogamente, aggettivo e participio presente:

Ma, ritornata da questa posizione, questa coscienza è tale che ha sperimentato sé come coscienza *effettuale ed effettuante*, o è tale che ad essa è vero di esser in sé e per sé *FS* 140;[38]

oppure diatesi attiva e diatesi passiva:

Essi [coloro che hanno sostenuto la lotta dell'esistenza] superano la coscienza loro posta in quell'essenza estranea che è l'esserci naturale; ovvero *superano se stessi* e *vengono superati* come gli estremi che vogliono essere per sé *FS* 120;[39]

La forma dell'azione [...] è il Sé che come tale è effettuale nel linguaggio, che si pronuncia come il vero e che, proprio in quest'atto, *riconosce* tutti i Sé e *vien* da essi *riconosciuto* *FS* 404.[40]

3. Tutt'altra è la compagine sintattica crociana (1) rispetto al prototipo hegeliano, asciuttamente definitorio, che si è visto sopra. Si dica subito che se la prosa di Croce predilige, come è stato notato, uno sviluppo periodale più ampio e ramificato, tendente nelle dimensioni all'«isocro-

36. «Das Ich, oder das Werden überhaupt, dieses Vermitteln ist um seiner Einfachheit willen eben die werdende *Unmittelbarkeit und* das *Unmittelbare* selbst» *PhG* 19.

37. «Jetzt besteht darum die Arbeit nicht so sehr darin, das Individuum aus der unmittelbaren sinnlichen Weise zu reinigen und es zur *gedachten und denkenden* Substanz zu machen, als vielmehr in dem entgegengesetzten» *PhG* 28.

38. «[...] hieraus aber zurückgekehrt ist es ein solches, welches sich als *wirkliches und wirkendes* Bewußtsein erfahren, oder dem es wahr ist, an und für sich zu sein» *PhG* 129.

39. «Sie heben ihr in dieser fremden Wesenheit, welche das natürliche Dasein ist, gesetztes Bewußtsein, oder sie *heben* sich, *und werden*, als die für sich sein wollenden Extreme *aufgehoben*» *PhG* 112.

40. «[...] diese Form [...] ist das Selbst, das als solches in der Sprache wirklich ist, sich als das Wahre aussagt, eben darin alle Selbst *anerkennt und* von ihnen *anerkannt wird*» *PhG* 352.

nia»,[41] ciò si dovrà attribuire soprattutto alla quota che ha in essa l'aspetto argomentativo, che implica di volta in volta l'esposizione delle premesse, la confutazione, anche polemica, delle tesi opposte, la dimostrazione progressiva e l'esemplificazione. Ne deriva – ed è carattere visibile pressoché in ognuno degli esempi sottostanti – che la prosa filosofica crociana si apre, assai più di quella di Hegel, a considerare non puri universali del concetto ma fatti e cose storicamente determinati, annessi al ragionamento bene spesso per dimostrarne l'insussistenza logico-concettuale. Non tenterò qui un'analisi approfondita del periodare crociano, ma mi limiterò a contrapporre al «grado zero» delle formule hegeliane tre generali modalità di variazione e complicazione proprie della scrittura di Croce:

a) I procedimenti enumerativi, che valgono a pausare lo sviluppo del ragionamento, dispiegando la gamma degli elementi predicabili nell'ambito di uno stesso concetto. Si consideri il caso seguente, che consente di misurare una prima distanza dal termine di confronto che abbiamo scelto: alla breve proposizione copulativa iniziale, che asserisce apoditticamente un rapporto di identità come nelle definizioni hegeliane, fa seguito, diversamente che in Hegel, la considerazione di circostanze che attenuano o rafforzano l'evidenza di quel rapporto; il giro del ragionamento si chiude sulle due opposte serie a prevalenza aggettivale che, amplificando le nozioni di uno stile chiaro o al contrario oscuro, mirano a consolidare, mediante l'indugio descrittivo, la tesi sopra enunciata:

> Ogni opera di scienza è insieme opera d'arte. Il lato estetico potrà restare poco avvertito, quando la nostra mente sia tutta presa dallo sforzo d'intendere il pensiero dello scienziato e di esaminarne la verità. Ma non resta più inavvertito quando dall'attività dell'intendere passiamo a quella del contemplare, e vediamo quel pensiero o svolgercisi dinanzi *limpido, netto, ben contornato, senza parole superflue, senza parole inadeguate, con ritmo e intonazione appropriati*; ovvero *confuso, rotto, impacciato, saltellante* *E* 32-33.

Spesso l'esibizione delle serie categoriali implica la negazione polemica del loro valore conoscitivo, ciò che rende la figura tipica in special modo dell'*Estetica*, che si apre sul riconoscimento di un'identità gnoseologica di fondo (il nesso di intuizione ed espressione) e si chiude su di un'altra

41. Cfr. Mengaldo 1998, 23.

radicale identità (il nesso di arte e linguaggio), ma anche della *Logica*, in cui larga parte ha la critica dei concetti empirici e delle distinzioni interne al giudizio:

Quel poco è tutto il nostro patrimonio attuale d'intuizioni o rappresentazioni. Fuori di esse, sono soltanto *impressioni, sensazioni, sentimenti, impulsi, emozioni*, o come altro si chiami ciò che è ancora al di qua dello spirito *E* 16;

Chi poi discorre di *tragedie, commedie, drammi, romanzi, quadri di genere, quadri di battaglie, paesaggi, marine, poemi, poemetti, liriche* e così via, tanto per farsi intendere accennando alla buona e approssimativamente ad alcuni gruppi di opere sui quali vuole, per una ragione o per un'altra, richiamare l'attenzione, certo non dice nulla di scientificamente erroneo, perché egli adopera vocaboli e frasi, non stabilisce definizioni e leggi. L'errore si ha solamente quando al vocabolo si dia peso di distinzione scientifica *E* 49-50;

È bene anche avvertire che investigare *le ragioni, le leggi, le cause delle cose e della realtà*, è il medesimo che stabilirne i concetti *L* 69,

e così molte altre volte; il procedimento può anche venire tematizzato, come in questo caso («catalogo»):

La dottrina del simpatico [...] ha introdotti e resi domestici nei sistemi di Estetica una serie di concetti, dei quali basta dare un rapido cenno per giustificare il risoluto discacciamento che ne facciamo dal nostro. Il catalogo di essi è lungo, anzi interminabile: *tragico, comico, sublime, patetico, commovente, triste, ridicolo, malinconico, tragicomico, umoristico, maestoso, dignitoso, serio, grave, imponente, nobile, decoroso, grazioso, attraente, stuzzicante, civettuolo, idillico, elegiaco, allegro, violento, ingenuo, crudele, turpe, orrido, disgustoso, spaventoso, nauseante*; e chi più ne ha, più ne metta *E* 111.

Serie enumerative meno folte possono replicarsi nella medesima sequenza a breve distanza sortendo in tal modo un ampio parallelismo; l'effetto di *concinnitas* che ne consegue non smentisce tuttavia il taglio polemico del ragionamento, che insiste sull'indistinzione concettuale degli elementi allineati dalla messa in serie. Nei casi seguenti, ad es., non si ammettono sentimenti declinati come estetici, morali ecc., né estetiche materialistiche, positivistiche o altro, ma sentimenti ed estetica senza ulteriore designazione:

E cadono, stabilita l'esposta relazione, le indagini che si sogliono istituire sul carattere dei sentimenti *estetici, morali, intellettuali* [...] *l'esteticità, la moralità, la logi-*

cità spiegheranno il vario colorarsi dei sentimenti in *estetici, morali e intellettuali*, laddove il sentimento per sé considerato non spiegherà mai quelle rifrazioni e colorazioni *E* 98-99;

Giacché esistono bensì false estetiche *materialistiche, positivistiche, psicologiche, utilitaristiche* e simili, ma rientrano nelle errate filosofie o gnoseologie che portano quei nomi e si confutano con la confutazione generale *del materialismo, dello psicologismo, dell'utilitarismo*, e via di séguito *P* 65;

oppure i termini possono disporsi secondo una sorta di schema additivo rovesciato (*abc / a... b... c...*),[42] per cui all'enumerazione segue la ripresa e lo sviluppo di ciascun elemento:

Un'altra partizione, che si trova ancora nei trattati, è quella del bello in libero e non libero. Per bellezze non libere si sono intesi quegli oggetti, che debbono servire a un doppio scopo, extraestetico ed estetico [...] Si possono fare *piatti, bicchieri, coltelli, fucili, pettini* belli, ma la bellezza (si dice) non deve spingersi tant'oltre, che nel *piatto* non si possa mangiare, nel *bicchiere* non si possa bere, col *coltello* non si possa tagliare, né col *fucile* sparare, né col *pettine* ravviarsi i capelli *E* 127-28.

Altre volte le serie si configurano su due piani, secondo una figura distributiva: ogni elemento della prima enumerazione sviluppa al suo interno una sottoenumerazione in parallelo con gli altri; nel secondo e nel terzo esempio la funzione di *reductio ad unum* del procedimento è resa più evidente dall'immediata posposizione dell'elemento concettuale sovraordinato:[43]

E che cosa altro sono se non stimoli fisici della riproduzione [...] *quelle combinazioni di parole* che si dicono POESIE, PROSE, POEMI, NOVELLE, ROMANZI, TRAGEDIE O COMMEDIE, *e quelle di toni* che si dicono OPERE, SINFONIE, SONATE, *e quelle combinazioni di linee e colori* che si dicono QUADRI, STATUE, ARCHITETTURE? *E* 123;

Nasce così *una teoria dell'Architettura*, contenente leggi di meccanica, ragguagli sul peso o sulla resistenza dei materiali di costruzione e di rivestimento, sul modo di mescolare la calce e lo stucco; *una teoria della Scultura*, contenente avvertenze sui

42. Il tipo, che inverte il tradizionale *Summationsschema*, è reperito ad es. nel Tasso prosatore da Bozzola 1999, 74-76.

43. Strutture periodali enumerative con clausola sintetizzante (ma sempre prive di sottoenumerazioni ordinate) osserva Beccaria 1971, 301-4, in d'Annunzio, ma si noti: il «richiamo all'ordine» finale in d'Annunzio vale a rinsaldare *in extremis* un'esibizione altrimenti priva di un nesso tematico, in Croce a ricondurre a unità una serie esemplificativa di cui è noto in partenza il carattere di omogeneità.

modi di scolpire le varie pietre, di ottenere una buona fusione del bronzo, di lavorarlo col cesello, di copiare esattamente il modello di creta e di gesso, di tenere umida la creta; una *teoria della Pittura*, sulla varia tecnica della tempera, della pittura a olio, dell'acquarello, del pastello, sulle proporzioni del corpo umano, sulle regole della prospettiva; *una teoria dell'Oratoria*, con precetti sulle guise del porgere, sui metodi per esercitare e rinforzare la voce, sugli atteggiamenti mimici e sui gesti; *una teoria della Musica*, sulle combinazioni e fusioni di toni e di suoni, e via seguitando: raccolte di precetti, che abbondano in tutte le letterature *E* 143-44;

È accaduto che i concetti siano stati da essa [dalla Logica formalistica] variamente classificati, *ora sotto l'aspetto grammaticale*, come IDENTICI, EQUIPOLLENTI, EQUIVOCI, ANONIMI E SINONIMI; *ora sotto l'aspetto logico*, come DISTINTI, DISPARATI, CONTRARÎ O CONTRADITTORÎ; *ora sotto quello psicologico*, come INCOMPLETI E COMPLETI, OSCURI E CHIARI; intesi tutti e sempre come nomi [...] Il medesimo ha avuto luogo nella classificazione dei giudizî, per la quale ora si sono tolte a fondamento *le determinazioni del concetto*, distinguendo i giudizî in UNIVERSALI, PARTICOLARI E INDIVIDUALI; ora, *l'intrinseca natura dialettica del concetto*, distinguendoli in AFFERMATIVI, NEGATIVI E INDETERMINATI O INFINITI; ora, *i gradi che percorre la ricerca della verità*, distinguendoli in CATEGORICI, IPOTETICI E DISGIUNTIVI, ovvero in APODITTICI, ASSERTORÎ E PROBLEMATICI; e sempre poi queste forme sono state intese verbalmente *L* 114.

Il fenomeno si estende a intere proposizioni, coordinate in lunghe sequenze esemplificative, come nel caso di *FP* 79, che presenta due serie susseguenti di quattro e sei subordinate («Chi può dubitare della legittimità [...] di affermar che l'*Africa* del Petrarca [...]; o che Emanuele Kant [...]; o che Temistocle [...]; o che Napoleone [...]?», e via di seguito): la disposizione seriale sta qui a dimostrare l'illogicità delle ipotesi astratte su fatti accaduti, consentendo di allineare esempi via via più assurdi (si vedano i due ultimi, con ironico accostamento in clausola: «Ma che costrutto ci può essere a domandare [...] se era possibile che Dante nascesse ai giorni nostri e cantasse la filosofia kantiana, anziché quella tomistica; e Michelangelo, anziché le visioni del Giudizio universale, dipingesse le vittorie del mondo industriale moderno (come il Manzotti che le mise in danza nell'*Excelsior*)?»). Lo schema enumerativo, che così spesso raccorda esposizione analitica e sintesi generalizzante, non è del resto meno frequente nel Croce critico e storico: nel primo l'approfondimento descrittivo sta in diretta funzione del sentimento dominante che abita le singole parti dell'opera letteraria e che l'esercizio critico si prefigge di rinvenire:

[Ariosto nei romanzi cavallereschi] ritrovava vaste e terribili battaglie, duelli a gran colpi o a colpi magistrali, lotte con giganti e mostri, situazioni tragiche, opere magnanime, prove di fedeltà, gare di lealtà e cortesia, persecuzioni e favori ed aiuti da parte di esseri prodigiosi, di fate e maghi, viaggi in paesi lontani, attraverso i mari o compiuti a volo, giardini e palagi incantati, e cavalieri fortissimi, cristiani e saraceni, e donne guerriere, e donne regalmente donne: tutto ciò che gli dava il desiderato e comodo piacere di chi contempli un variopinto fuoco d'artifizio, e che, per questo piacere, accolse in larga copia nel Furioso ASC 38;

Ma Julien Sorel, e Fabrizio del Dongo, e Madama de Rênal, e Matilde de la Môle, e la duchessa di Sanseverino, e il conte Mosca, e la seduzione che compie Julien prima dell'una e poi dell'altra sua amante, e la sua vita di precettore in casa Rênal, e il ritiro nel seminario, e la visita notturna che strappa la signora di Rênal dal suo pentimento e fervore religioso, e Fabrizio a Waterloo, innamorato di Marietta, prigioniero nel castello di Parma, e tanti e tanti altri caratteri ed episodî e scene, hanno quell'inaspettato, che è della vita PNP 87-88;

nel secondo la disposizione in serie di fatti e movimenti di pensiero ne rileva l'aspetto di accadimenti ordinati e necessari al compiersi degli eventi storici:

Religione, letteratura, vigore di pensiero e di studi severi, apostolato di redenzione nella libertà, semplice e generoso cuore popolaresco, chiaroveggenza di uomini politici dal sagacissimo intelletto, sangue e sofferenze di martiri e sacrifizi d'ogni sorta, cautela di diplomatici, cavalleresco intervento guerriero di una vecchia stirpe regia con l'esercito a lei devoto, idealità monarchica e idealità repubblicana, queste varie e diverse forze e virtù avevano concorso con discorde concordia all'opera [all'unità d'Italia] SI 44;

La cessazione delle guerre di religione, il nuovo principio della tolleranza, il deismo inglese, il concetto della storia naturale delle religioni, il razionalismo e l'illuminismo, l'antigiurisdizionalismo e l'anticurialismo erano venuti sempre più distruggendo le condizioni a lei [alla Chiesa cattolica] favorevoli; cosicché la Rivoluzione francese la trovò estenuata e, anche politicamente, quasi disarmata SE 33.

b) I procedimenti metaragionativi, che denotano gli aspetti di continuità e progressività del ragionamento, colto nel suo farsi:[44]

44. Di questo atteggiamento è una spia, sul piano linguistico, il frequentissimo impiego fraseologico di *andare* e *venire* con il gerundio: ad es. «A suo luogo *andremo esaminando* così gli errori generali di questi modi di risolvere o di troncare il problema della cono-

Ma è chiaro ormai attraverso quali passaggi e quali associazioni le cose e i fatti fisici, meri aiuti alla riproduzione del bello, finiscano con l'esser denominati, ellitticamente, cose belle e bello fisico. E *di questa ellissi*, ora che l'abbiamo sciolta e schiarita, *ci varremo anche noi* senza scrupoli *E* 123;

Ma anche qui *è da inculcare il solito cave*, di guardarsi cioè dai tranelli del verbalismo *L* 137;

L'azione è l'opera del singolo, l'accadimento è l'opera del Tutto: la volontà è dell'uomo, l'accadimento è di Dio. O, *per mettere questa proposizione sotto forma meno immaginosa*, la volizione dell'individuo è come il contributo ch'esso reca alle volizioni di tutti gli altri enti dell'universo *FP* 68,

e talora dichiarano gli espedienti retorici impiegati:

Ma, quando si è detto «parlare», *si è voluto adoperare da noi una sineddoche* e intendere genericamente «espressione» *E* 30;

L'uomo filosofo, facendosi da capo uomo naturalista, riprende a coltivare accuratamente quelle scienze, allo stesso modo (*si conceda il paragone*) che il suo starsene a meditare nello studiolo o frontisterio non gli vieta di scendere poi in giardino a innaffiare e potare le piante *L* 253-54;

oppure pongono in discussione la terminologia e ne denunciano il mero valore strumentale o l'improprietà semantica:

Accettandola dunque anche noi [la dottrina kantiana dell'idealità del tempo e dello spazio], *aggiungiamo soltanto la glossa (giustificata dalle dimostrazioni svolte di sopra), che* quel carattere del tempo e dello spazio matematici non si dovrebbe chiamare idealità [...] ma piuttosto irrealità o idealità astratta, o, *come per nostro conto abbiamo preferito dire semplicemente*, astrattezza *L* 151;

Ma qualche dubbio circa la giustezza di attribuire alle scienze naturali carattere empirico e pratico sembra nascere allorché dalla classificazione, dalla descrizione o dalla sistematica (*come con curioso paradosso verbale si chiama l'asistematica delle classificazioni naturalistiche*) si passa a considerare le leggi, che quelle scienze pongono *L* 239.

scenza, come anche le parziali verità, che vi sono frammiste» *L* 35-36; «Le considerazioni che *sono venuto facendo* vogliono essere, secondo il mio solito, una serie di eliminazioni col fine di sgombrare problemi insussistenti o estranei, e giungere alla considerazione della poesia leopardiana, che è l'unica cosa che qui importi» *PNP* 104; «La seconda parte del volume [...] *si viene soffermando* su alcune sentenze per documentarle, particolareggiarle ed esemplificarle» *P* 11 ecc. ecc.

La chiosa metaragionativa ha per effetto quello di allentare, in modo non dissimile dai fenomeni di enumerazione, la consequenzialità del ragionamento, interponendosi spesso nella forma di un inciso; ne risulta accentuata inoltre la soggettività del discorso, in cui fa la sua comparsa la prima persona del filosofo, a rimarcare la problematicità e infine l'arbitrarietà di ogni terminologia filosofica.

c) I procedimenti iterativi, che costituiscono una capillare rete di fatti organizzativi della sintassi crociana. La loro funzione può essere essenzialmente ritmica, a bilanciare ad es. una figura bimembre:

La distinzione tra le due forme del *giudizio* definitorio e del *giudizio* individuale [...] è espressa anche più chiaramente nella distinzione ben nota tra *verità* di ragione e *verità* di fatto, tra *verità* necessarie e *verità* contingenti, tra *verità a priori* e *verità a posteriori* *L* 154;

i casi seguenti, in cui è iterata la copula *è*, si prestano bene ad un confronto ravvicinato con quelli hegeliani visti sopra: in quelli la ripetizione verbale è un effetto secondario dell'allinearsi di proposizioni definitorie indipendenti, in questi una semplice modalità di variazione del tipo enumerativo 1*a*, sintatticamente esornativa:

La materia, nella sua astrazione, *è* meccanismo, *è* passività, *è* ciò che lo spirito umano subisce, ma non produce [...] *È* la materia, *è* il contenuto quel che differenzia una nostra intuizione da un'altra *E* 9;

Quel preteso simbolo *è* l'esposizione di un concetto astratto, *è* un'allegoria, *è* scienza, o arte che scimmiotta la scienza *E* 45.

Valgono a chiarire e precisare le frequenti anadiplosi appositive, che segmentano la frase e rallentano il processo di acquisizione conoscitiva:

Anche questo è, a suo modo, un *dramma*, il *dramma* del pensiero, la dialettica *P* 28;

L'economia spirituale è intesa a mantenere l'equilibrio tra le specificazioni in guisa che non solo nella società tutte siano raccolte, ma nello stesso individuo tutte siano in qualche modo presenti e operose: la quale cosa è ciò che si chiama, nel primo rispetto, la civiltà e, nel secondo, *l'educazione*, *l'educazione* nel suo carattere armonico ed universale, che è la cultura *P* 43;

Certo, anche l'amore corrisponde, in quel suo andare oltre, *a un bisogno*, *al bisogno di* un ideale rifugio, in cui si attinga una voluttà superiore a ogni altra e che non lasci desiderio di altre, la voluttà e il riposo della beatitudine *P* 59;

esse permettono inoltre di allentare i nessi dello sviluppo ipotattico nel caso in cui l'elemento replicato introduca una relativa esplicativa (nell'ultimo esempio la ripresa è duplice e sfocia infine nella consueta *congeries*, strutturata prima per coppie, poi per distribuzione):

Le cosiddette scienze naturali, infatti, riconoscono esse medesime di essere sempre circondate da *limiti*: *limiti* i quali non sono poi altro che dati storici e intuitivi *E* 39;

Dovremo smettere subito la speranza che ci si era fatta balenare innanzi, e sottometterci alla *fatica* di costruire una Logica: *fatica*, che lo scetticismo logico, affermando vera la sola forma della rappresentazione, sembrava volerci risparmiare *L* 33;

Così il Vico additò «dentro della poesia le origini delle lingue»; e il processo del poetico creare altri, come lo Herder, descrissero per rappresentare drammaticamente il primo uomo che forma *la prima parola*: *la prima parola*, che non fu un vocabolo da vocabolario, ma un'espressione in sé compiuta e, come in boccio, la prima poesia *P* 29;

Così sul filosofo e sullo storico e sullo scienziato sorge *lo scrittore*: *lo scrittore* che parla al suo tempo e al suo popolo, e insieme a coloro che quel tempo chiameranno antico, e parla anche ai popoli di diverso linguaggio che dovranno pensare a procurarsi i mezzi per leggere le sue pagine; *lo scrittore* che nell'antichità si chiamò Platone e Cicerone, Tucidide e Livio, e nei tempi moderni Francesco Petrarca ed Erasmo da Rotterdam, che misero fine al gergo scolastico e umanisticamente trattarono di morale e di religione, e Galileo, che le sue grandi scoperte espose in nobile prosa ed arguti dibattiti di dialoghi, e Voltaire, che, coi suoi agili periodi e con la sua malignità ricca di grazia, diè la grande battaglia alle superstizioni, diffondendo in tutto il mondo la luce della ragione *P* 57.

Affini alle anadiplosi sono le epanalessi che prevedono l'interposizione di un aggettivo, anche accompagnate – come nel secondo esempio – da altre figure di ripetizione, tutte funzionali al movimento di precisazione progressiva che caratterizza il discorso crociano:

Lo spirito che vuole *sé stesso*, il vero *sé stesso*, l'universale ch'è nello spirito empirico e finito: ecco la formola, che forse meno impropriamente definisce il concetto della moralità *E* 77;

Il *fatto logico*, il solo *fatto logico*, è il concetto, *l'universale*, lo spirito che *forma*, e in quanto *forma*, *l'universale* *E* 54;

e così si dica per le *correctiones* iterative:[45]

L'azione pratica è preceduta da *conoscenze*, ma non da *conoscenze pratiche*, o meglio, del *pratico*: per aver queste, è necessario che si abbia prima l'azione pratica *E* 64;

Concerne bensì *l'intuizione*, ma non è *intuizione*; ha per materia *l'arte*, ma non è *arte* *L* 36;

Così rimarrebbe spiegato come essi [gli abbozzi di concetti] siano *errori*, e nondimeno *errori* che si foggiano a bella posta e hanno il loro uso *L* 45;

Due scienze rigorose, aventi l'oggetto medesimo, non sono concepibili: e nondimeno *due*, per l'appunto, sembra che qui ce ne siano *FP* 253;

Resta, dunque, che [le matematiche] si compongano dell'altra forma di pseudoconcetti, che abbiamo chiamati astratti, *vuoti* di verità e insieme *vuoti* di rappresentazione *L* 260;

fino al caso limite di *FP* 229:

La moralità, dunque, è anch'essa *utilità*, ma *utilità* del maggior numero; *interesse*, ma *interesse* ben inteso; *piacere*, ma *piacere* di maggior durata e quantità, che si preferisce a un altro meno intenso o più fuggevole; *egoismo*, ma *egoismo* di famiglia, di popolo, di genere umano, *egoismo* di specie, altruismo; *eudemonismo*, ma *eudemonismo* sociale; *godimento*, ma *godimento* di simpatia; *utilità*, ma *utilità* di conformarsi non al proprio giudizio individuale, sì bene a quello della pubblica opinione;

e ancora si può aggiungere qui la *gradatio* ternaria di *E* 171, su cui agirà forse il ricordo di *Par.* XXX 40-42 («Luce intellettüal, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogne dolzore»):

L'arte è intuizione, e l'intuizione è individualità, e l'individualità non si ripete.

Altrove queste diverse figure, che si collocano tutte agli snodi sintattici e ragionativi del discorso, si intrecciano fra loro e complicano, declinandosi in figure etimologiche e polittoti; comune è però il risultato di sequenza cadenzata e progressivamente chiarificante:

Dottrina, che non abbiamo difficoltà di fare nostra, quando per altro vi s'accompagni una duplice intesa. Cioè, in primo luogo, che la sensazione sia concepita come *qualcosa di attivo e di conoscitivo*, come *atto conoscitivo*, e non già come

45. Sulla tendenza crociana alla *correctio* vedi Mengaldo 1998, 25-26.

qualcosa d'informe e di passivo, o *di attivo bensì*, ma *di attività* vivente e non teorizzante *L* 29;

Ma quest'intùito [degli uomini geniali], quando non sia quella *verità* in preparazione ossia quell'orientamento verso una *verità* affatto ipotetica, è di necessità «pensamento», e perciò nell'atto stesso «dimostrazione» della *verità*, *verità* e insieme ragione della *verità* *L* 108-9;

Laddove il *conoscere*, il *conoscere* concreto e vero, importa, sì, *pensare*, ma insieme *guardare*, ossia *pensare guardando* e *guardare pensando*: *conoscere* è *conoscere* la *realtà*, e *la conoscenza della realtà* sono le rappresentazioni penetrate del pensiero *L* 124;

Una pura *intenzione* fuori dell'effettiva *azione* non è nemmeno *intenzione*, perché è *nulla*, e *nulla* è un'*azione* fuori e senza dell'*intenzione* *L* 165.

Di ciò si può fornire anche una piccola dimostrazione *in vitro*, osservando il costituirsi di figure iterative nella traduzione crociana dell'*Enzyklopädie* – da Croce definita un «calco» –[46] sulla base di passi hegeliani che ne sono sprovvisti. Si raffrontino gli esempi seguenti (nei primi tre casi si ha la ripresa apposizionale del termine esplicato dalla relativa; nel quarto si giunge alla scissione del periodo):

Bedenkt man die Schwierigkeit der Erkenntnis Gottes als Geistes, *die* es nicht mehr bei den schlichten Vorstellungen des Glaubens bewenden lassen [kann], sondern zum Denken, zunächst zum reflektierenden Verstand fortgeht, aber zum begreifenden Denken fortgehen soll, so mag es fast nicht zu verwundern sein, daß [...] *EPhW* 550;

Se si considera la difficoltà della conoscenza di Dio come spirito, – *conoscenza che* non può più appagarsi delle semplici rappresentazioni della fede, ma va oltre al pensiero, e prima dell'intelletto riflettente, e deve progredire fino al pensiero concettuale, – quasi non è da meravigliare che [...] *ESF* 545-46;

Im Momente der Einzelheit als solcher, nämlich der Subjektivität und des Begriffes selbst, *als des* in seinen identischen Grund zurückgekehrten Gegensatzes der Allgemeinheit und Besonderheit, stellt sich [...] *EPhW* 552;

Nel momento dell'individualità come tale, cioè della soggettività e del concetto stesso, – *momento in cui* il contrasto di universalità e particolarità è tornato al suo fondamento identico, – si rappresenta: [...] *ESF* 548;

46. Cfr. Nicolini 1962, 229.

Dies Wissen ist damit der denkend erkannte Begriff der Kunst und Religion, *in welchem* das in dem Inhalte Verschiedene als notwendig, und dies Notwendige als frei erkannt ist *EPhW* 555;	Questo sapere è, dunque il concetto dell'arte e della religione, conosciuto dal pensiero: *nel qual concetto* quello che v'ha nel contenuto di diverso è conosciuto come necessario, e questo necessario è conosciuto come libero *ESF* 550;
[...] so ist jene unendliche Sub-jektivität das nur formelle, sich in sich als absolut wissende Selbstbewußtsein, die Ironie, *welche* allen objektiven Gehalt sich zunichte, zu einem eiteln zu machen weiß *EPhW* 554.	[...] quella soggettività infinita è l'autocoscienza soltanto formale, che si sa in sé assolutamente, l'ironia. *Ironia, che* sa ridurre a niente, a qualcosa di vano, ogni contenuto oggettivo *ESF* 549-50.

Quanto all'uso delle metafore (II), è caratteristica, al paragone con Hegel, la tendenza all'espansione dell'elemento metaforico, ricorrendo alle predilette strutture coordinative e all'associazione di altri campi metaforici:

E il distacco che vi si compie della filosofia dalla scienza non è distacco da ciò che nella scienza è verace conoscere, ossia dagli elementi storici reali della scienza, ma solo dalla forma schematica, nella quale questi elementi vengono *compressi, mutilati e alterati* *L* 8-9;

Si può dire che chi non accetta la sintesi a priori è fuori della strada della filosofia moderna, anzi della filosofia senz'altro, e deve sforzarsi di trovarla o di ritrovarla, se non vuole *bamboleggiare* con l'empirismo, *sdilinquire* col misticismo o *annaspare* nel vuoto dello scolasticismo *L* 167;

oppure moltiplicando i termini appartenenti al campo della metafora:

La filosofia, che si atteggia come metafisica nel senso sopraindicato, pretenderebbe, invece, *muovere concorrenza* alla storia e alle scienze naturali, le sole legittime e capaci nel loro campo; e concorrenza che non potrebbe non riuscire, nel fatto, *cosa da guastamestieri* *E* 82;

tanto che il piano del figurante può diventare preponderante su quello del figurato:

A questo modo i concetti e i giudizî empirici si debbono rinnovare, e si rinnovano di continuo, *tuffandosi nelle onde* dei giudizî individuali puri, veri giudizî di

realtà; e *da quelle acque riemergono con nuova giovinezza*. Se ciò non fanno, peggio per essi: *ammalano, deperiscono e muoiono* *L* 144-45,

anche con esiti di paronomasia (l'esempio è ancor più notevole poiché fa cozzare il termine metaforico con quello tecnico della filosofia: *neonato* vs *innato*):

La categoria invece non è *la madre o il primogenito*, ma *nasce a un parto* col giudizio individuale, e neppure *come gemella* di esso, ma come quel giudizio stesso; e sotto quest'aspetto la categoria o l'apriori non è *l'innato*, ma *il perpetuo neonato* *L* 171.

Come si nota dagli esempi di *E* 82 e di *L* 167 e 171, l'espansione metaforica è spesso legata alla negazione polemica di una tesi, di cui il gioco metaforico disvela ironicamente l'inconsistenza.[47]

A contrasto con le similitudini naturali hegeliane, si osservino poi (III) quelle di provenienza letteraria tipicissime in Croce, si tratti di allusioni precise a opere letterarie:

Il povero artista si comporta talora *come* il povero Don Quijote, quando, raccomodato alla meglio l'elmo con la celata di cartapesta, che gli si era svelato alla prima prova di fiacchissima resistenza, si guardò bene dal provarlo di nuovo con un ben assestato colpo di spada, e lo dichiarò e ritenne senz'altro (dice il suo autore) «por celada finísima de encaje» *E* 152;

L'attrattiva del *sub specie aeterni* sarebbe *né più né meno che* quella dello specchio d'acqua, che ingannò l'avidità del cane di Fedro e gli fece lasciare il cibo reale per l'illusorio *L* 33;

Gli ingenui filosofi e logici si sono lasciati trarre in inganno da queste finzioni [le mere rappresentazioni] e le hanno prese sul serio, *come* accadde a don Chisciotte innanzi ai fantocci moreschi di mastro Pietro *L* 35;

Essi inculcano la necessità del silenzio e di cercare l'Uno, l'Universale, l'Io, ripiegandosi e chiudendosi in sé stessi e lasciandosi vivere (nella quale mistica esperienza potrebbe, a dir vero, forse accader loro, *come*, se mal non ricordo, nel *Titano* di Giampaolo Richter, di ritrovare l'Io in forma alquanto materializzata, in una inquieta parte del proprio corpo) *L* 36,

o a generali procedimenti della rappresentazione letteraria:

47. Così accade anche nella prosa critica di Luigi Russo, su cui si veda Baldacci 1962, in particolare 101; e in ciò sarà da riconoscere uno dei lasciti più caratteristici della lezione crociana.

Una finzione, che finga di essere finzione, apre tutt'al più un processo all'infinito, che non è possibile chiudere se non interviene un atto, il quale non sia finzione e renda ragione degli altri tutti, *come* nello scioglimento di una commedia di equivoci *L* 37;

bene in linea con il sistema filosofico complessivo, che nega valore di realtà alla Natura, estromettendola da sé, e promuove nel contempo l'Arte a fondamento dell'attività teoretica a fronte della Logica. Spiegabile è pure l'alto numero di similitudini letterarie che si registrano proprio nella *Logica*, nella quale Contini, a raffronto con l'*Estetica*, ha rilevato un generale raffinamento stilistico, concomitante alla maggiore complessità concettuale: consegue perfettamente al sistema crociano che la riflessione sul concetto, di cui è competente il momento logico, attinga i suoi esempi dal concettualizzare casi preclari di rappresentazioni intuitive, cioè, a norma crociana, rappresentazioni artistiche.[48] E si aggiunga che la tendenza a presentare figuranti letterari nelle similitudini non viene meno nel Croce critico ma si iscrive nella più generale concezione tipizzante di psicologie e personaggi, che permette di lanciare arcate fra secoli e autori distanti:

Ciò nonostante, Emma Bovary, verso la quale il suo autore è inesorabile, diventa cara ai lettori [...]: cara ai lettori *come* la Francesca, che Dante non redime, non fa pentita e getta in preda alla bufera infernale che mai non resta, e di cui tuttavia intende e risente commosso i «dolci pensieri» e il «desio», che la menarono al doloroso passo *PNP* 274.[49]

Per le più circoscritte figure «dialettiche» (IV) è meno agevole riconoscere nette contrapposizioni tra fasci di fenomeni di quanto non si è fatto, certo semplificando, per i primi tre gruppi.

48. Fanno serie con le similitudini le metafore continuate, altrettanto numerose, che si appoggiano a riferimenti letterari: «[...] la Filosofia, non placabile dalle *offe* del sentimento e della fantasia, né dai *cibi leggieri* della mezza scienza» *SH* 140; anche rinnovando metafore cristallizzate con un'antonomasia: «[...] un'obiezione contro la dottrina hegeliana degli opposti, che è il *cavallo di battaglia* tante volte *inforcato* dagli avversari: *un Brigliadoro o un Baiardo* assai vecchio e sfiancato, sul quale non so come alcuno riesca a tenersi ancora *in sella*» *SH* 18; altre volte i figuranti consistono in sintagmi direttamente prelevati dalla tradizione: «dopo aver esposto ciò che ci è di vivo nel sistema di Hegel, [bisogna] mostrare quel che c'è in esso di morto: *ossame insepolto*, che impaccia la vita stessa del vivo» *SH* 54, da cfr. almeno con Tasso, *Lib.* X 8.

49. Altri esempi in Mengaldo 1998, 25.

a) Già Papini, ad esempio, denigratore sempre più violento della filosofia e della persona di Croce, notava nel recensire i *Lineamenti di una Logica* del 1905 l'abbondanza di quelle che egli chiamava «frasi a pendolo», costrutti antimetabolici che riconduceva appunto allo stile di Hegel,[50] e ne forniva poi largo esempio nello *Sciocchezzaio crociano* pubblicato su «Lacerba» nel 1913; ed è interessante notare che Croce, nella replica al primo scritto di Papini, assegna valore non «paradossale», come asseriva il recensore, ma «energico» allo stilema, che afferma con più forza l'identità.[51] Sussistono però alcune differenze sostanziali fra gli usi crociani della figura e quelli hegeliani. Una prima consiste nel fatto che le identità non vengono colte, come spesso in Hegel, nel loro aspetto dinamico, conferito dai verbi di azione o dai costrutti impiegati (vedi gli esempi al § 2, IV*a*: «in contrapposizione a», «dove [...] corrisponde», «trasforma», «ha trovato»), per cui dialetticamente un elemento viene a rovesciarsi nell'altro. Negli esempi crociani la figura ritrae non un processo progressivo ma un'identità già stabilita e immutabile fra concetti filosoficamente indistinti, come rivelano i verbi usati, esprimenti staticità, essenza:

Che cosa potrebbe mai essere un'attività non spirituale, un'attività della natura, quando noi non abbiamo altra conoscenza dell'*attività* se non come SPIRITUALITÀ, e della SPIRITUALITÀ se non come *attività* *E* 96;

La Ragione, sintesi della teoria e della pratica, *conoscere* che è OPERARE e OPERARE che è *conoscere* *L* 70;

Ma i platonici, se coltivano sul serio *idee*, sono aristotelici, perché insieme con esse coltivano FATTI; e gli aristotelici, se coltivano sul serio FATTI, sono platonici,

50. Cfr. Papini 1916, 583: «Non lo chiamerò [il Croce] dunque hegeliano ma non posso fare a meno di chiamarlo *hegelianoide* tanta è la fraternità che c'è fra molte sue frasi e quelle di Hegel. Sono frasi speciali che hanno due particolarità molto evidenti: quella di esser composte di pochissime parole che vengono ripetute più di una volta, mutandone l'ordine, nello stesso membro del periodo, e quella di non avere nessun significato visibile o tangibile. Eccone, per darne un'idea, qualcuna: "La verità è il metodo della verità, e il metodo della verità è tutta la verità" [...] "ogni realtà è sempre idealità, ogni idealità è sempre realtà" [...] Il tipo più semplice è quello ch'io chiamerei la *frase a pendolo*, la quale è caratteristica di Hegel e consiste nel prendere due parole o due coppie di parole e nel ripeterle due volte, invertendo l'ordine, come nell'esempio celebre: Tutto ciò ch'è reale è razionale, tutto ciò ch'è razionale è reale».

51. Cfr. Papini 1916, 784.

perché insieme coltivano *idee* *L* 163 [intrecciata a una seconda antimetabole: *platonici... aristotelici*];

Lo *spirito* è esso medesimo STORIA, come la STORIA è *spiritualità* *L* 301;[52]

così che un'identità potrà anche essere riconosciuta come costitutiva e primigenia:

Né *la storia* precede LA FILOSOFIA né LA FILOSOFIA *la storia*: l'una e l'altra nascono a un parto *L* 232;

tutt'al più è l'acquisizione storica dell'identità a venire rappresentata progressivamente:

Così anche si reputava che l'espressione del linguaggio fosse cosa diversa dall'espressione dell'arte; ed è stato progresso universalizzare l'espressione dell'*arte*, estendendola al LINGUAGGIO, o quella del LINGUAGGIO, estendendola all'*arte* *L* 53-4.

Vi è un'ampia serie di casi, inoltre, in cui l'antimetabole, schema principe del rovesciamento dialettico, è chiamata a rappresentare identità mancate, costituite cioè di termini concettualmente distinti. Le due valve del ragionamento si corrispondono allora nel negare nesso dialettico fra gli elementi in gioco:

Per formare invece veri e proprî pseudoconcetti bisogna cominciare dal dividere arbitrariamente in due l'esigenza unica della logicità, la trascendenza immanente o universalità concreta; e foggiare perciò o *concretezza* senza UNIVERSALITÀ o UNIVERSALITÀ senza *concretezza* *L* 55-56;

Se i *concetti distinti* non sono ESISTENZE, le ESISTENZE non sono *concetti distinti* *L* 78;

I concetti empirici hanno questo di proprio, che in essi *l'unità* è fuori della DISTINZIONE e la DISTINZIONE fuori dell'*unità* *L* 81;

L'uomo è pensiero e azione: forme indivisibili ma distinguibili, tanto che, in quanto *si pensa*, si nega l'AZIONE, e in quanto si OPERA, si nega il *pensiero* *L* 85;

52. Il tipo è anche delle opere non filosofiche: «qualcosa di *pedantesco* è sempre negli INNAMORATI delle forme letterarie, come nei *pedanti* c'è dell'INNAMORATO, e questo conferisce loro talvolta un'aria simpatica» *PNP* 23, «egli [De Musset] non concepì altrimenti la *poesia* che come efflusso della sua VITA e la sua VITA come efflusso della *poesia*, con identità perfetta» *PNP* 226, «l'opposizione dell'*individuo* allo STATO e dello STATO all'*individuo*, i quali sono termini di un'unica e indissolubile relazione» *SE* 45.

L'espressione: «giudizî individuali astratti» mostra chiara, del resto, la contraddizione, perché l'*individuale* concretamente inteso non può essere mai ASTRATTO, né l'ASTRATTO mai *individuale*, nemmeno per pratica finzione *L* 148;

oppure, asimmetricamente, il rapporto dialettico viene rescisso con il rappresentare un elemento come posteriore e sussumente l'altro, per cui quanto si afferma per una parte deve essere negato per l'altra; non è casuale che gli esempi raccolti provengano dall'*Estetica* e precedano dunque l'acquisto del nesso di unità e distinzione, che assegna ai distinti uno stesso valore concettuale:

Parlare non è PENSARE LOGICAMENTE, ma PENSARE LOGICAMENTE è, insieme, *parlare* *E* 30;

Il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto: *l'uno* può stare SENZA L'ALTRO, ma IL SECONDO non può stare *senza il primo*. Vi è *poesia* SENZA PROSA, ma non PROSA *senza poesia* *E* 34;[53]

meno spesso la struttura antimetabolica esprime non la negazione di un'identità ma un'esplicita diversità:

Tra le due forme, pur nella loro netta distinzione, non si ha parallelismo e dualismo, ma rapporto organico di connessione nella distinzione, d'implicazione della *prima forma* nella SECONDA, di precipitazione della SECONDA nella *prima* *L* 99.

b) Frequenti sono pure le coppie di preposizioni ma prive del carattere di opposizione semantica; negli esempi la figura coordina elementi accomunati da un generale significato di esclusione (*fuori*, *prima*, *senza*, *sotto* ecc.):

Senonché il pratico a cui essi [i sostenitori del fatto estetico come pratico] mirano non è l'estetico né dentro l'estetico, ma è *fuori e accanto* a esso; e, quantunque frequentemente vi si trovi congiunto, non vi si congiunge necessariamente, ossia per identità di natura *E* 65;

La fantasia e l'intelletto [...] non sono *fuori o sotto* dello spirito, anzi sono lo spirito stesso in quelle forme particolari *SH* 8;

53. E cfr. anche i casi analoghi ma privi delle riprese lessicali dell'antimetabole: «l'espressione, considerata in sé stessa, è attività teoretica elementare; e, in quanto tale, precede la pratica e le conoscenze intellettive che rischiarano la pratica, ed è indipendente così dall'una come dalle altre. Concorre per sua parte a *determinare* la pratica, ma non ne *viene determinata*» *E* 142; «se la *forma logica* è indissolubile dalla GRAMMATICALE (estetica), QUESTA è dissolubile da *quella*» *E* 182.

Lo spirito, come si è visto, li serba o restaura [i concetti non rigorosi], pure avendone riconosciuto la falsità: li serba, non già fusi e inverati nei concetti rigorosi, ma *fuori e dopo di* questi *L* 46;

Quando il concetto era posto *fuori e prima* dell'elemento rappresentativo e il pensiero *prima e fuori* del mondo (facendo sì che il primo si applicasse poi al secondo), il mondo doveva apparire come qualcosa d'inferiore al concetto [...]. E quando, d'altra parte, l'elemento rappresentativo era collocato *fuori e prima* del concetto, questo gli appariva inferiore *L* 171-72;

Nell'investigare la filosofia dello spirito teoretico già ci siamo incontrati più volte col «sentimento», proposto come una forma spirituale che soddisfi bisogni di conoscenza *fuori e di sopra* le forme teoretiche ammesse d'ordinario *FP* 37;

Non solo la filosofia non ha potere alcuno sulla poesia («Sorbonae nullum ius in Parnasso»), che nasce *senza di lei e prima di lei*; ma, quando a lei si fa accosto, nonché averle dato nascimento o apportarle vigore, le reca morte *P* 24;

Come ogni amore, anche questo ha per fondamento la realtà di un bisogno, e, nel suo caso, dell'espressione poetica; ma come ogni amore si svolge *oltre, e anche senza e contro*, il soddisfacimento del bisogno originario *P* 58.[54]

c) Coppie di corradicali. All'eterogeneità del grado sintattico in Hegel corrispondono spesso qui omogeneità sintattica e pura variazione o approfondimento di sfumature semantiche, ottenuti attraverso l'aggiunta di prefissi, secondo un processo di formazione lessicale altamente produttivo in Croce:[55]

Sentimenti che diventano *apparenti o parventi* *E* 103;

54. E nelle opere non filosofiche: «io ho sentito come singolare ventura che tra i sublimi poeti, fonti perenni di alti conforti, ce ne sia pur uno [Goethe], il quale, sebbene esperto quanto altri mai in ogni forma di umanità, mantiene l'animo *fuori e sopra* gli affetti politici e le necessarie contese dei popoli» *G* VII, «se l'allegoria c'è, essa è sempre, per definizione, *fuori e contro* la poesia» *PD* 14, «Ma, disgregata materia del poema per effetto dell'analisi da noi fattane, che li ha considerati *fuori e prima* del poema stesso, non perciò quei sentimenti furono mai realmente nel suo spirito in condizione materiale ed amorfa» *ASC* 40, «Shakespeare [...] non conosce altra vita che quella terrena, vigorosa, appassionata, affannosa, sbattuta tra gioia e dolore, e, *intorno ad essa e sopr'essa*, l'ombra del mistero» *ASC* 96, «Per converso, si scorge chiaramente perché il Corneille ammirasse ed amasse la volontà ancorché priva di lume morale, anzi operante *fuori e contro* la moralità» *ASC* 229; e si può aggiungere il titolo del cap. III del *Contributo*: «Sguardo *intorno e innanzi* a me».

55. Cfr. Colussi 2002, cap. III. Coppie analoghe sono caratteristiche dello stile dannunziano: cfr. Serianni 2000, 1089.

La forza psichica sarebbe *tesa e sovrattesa* da altre percezioni più gravi *E* 116;

L'individuo [...] cerca l'espressione di un'impressione che *sente o presente* *E* 150;

In alcuna parte di questa [dell'espressione letteraria] *persiste e resiste* l'espressione immediata e selvatica *P* 51,[56]

o attraverso la commutazione di suffissi:

Varietà [...] *insuperata e insuperabile* dal concetto *L* 74;

[Le immagini nella pagina di storia] sono mosse da un filo invisibile, soltanto *pensato e pensabile*, dal quale, e non dall'intuizione e fantasia, ottengono coerenza e unità *P* 28;

o ancora, nelle dittologie verbali, variando tempi e costruzione di un medesimo verbo, con esito di polittoto:

Il contenuto *si è mutato, migliorato, affinato*, e *muterà e migliorerà e si affinerà* ancora in futuro; ma la forma è sempre la medesima *E* 80-81;

Gli errori tra i quali *si è dibattuta e si dibatte* la Linguistica *E* 179;

A un certo grado di elaborazione scientifica, la Linguistica, in quanto filosofia, *deve fondersi* nell'Estetica; *e si fonde*, infatti, senza lasciare residui *E* 190;

In siffatte dispute *si è travagliata e si travaglia* la filosofia *L* 40;

Ogni altra distinzione, fondata sulla distinzione fisica dei suoni articolati e delle loro varie collocazioni, e delle loro sequele e ritmi e metri, *non mena e non può mai menare* ad alcun risultato *P* 24;

In corrispondenza della rarità della poesia, anche gl'intenditori della poesia *debbono essere e sono* assai più rari che non gli intenditori di letteratura *P* 71.

Su questa rapida disamina proviamo ora a fondare qualche considerazione complessiva. Emerge anzitutto dal confronto un vasto sistema di fatti sintattico-retorici che indicano univocamente una tendenza all'espansione orizzontale, per via coordinativa ed enumerativa (il tratto 1*a*), e all'andamento pausato del ragionamento, che attenua o surroga mediante le ripetizioni lessicali i nessi di subordinazione sintattica (le anadiplosi, le *correctiones* e gli altri fenomeni del tratto 1*c*). In ciò si ravvisa una qua-

56. Per la verità ritrovo un esempio del tipo anche in Hegel: «conosce e riconosce» *FS* 454 («kennt und anerkennt» *PhG* 396).

lità di chiarezza e semplificazione – esigenze costanti in Croce – che è osservabile anche nelle frequenti parentesi metadiscorsive e metalinguistiche del ragionamento (I*b*), a corrispettivo sul versante sintattico di quella sobrietà in fatto di tecnicismi filosofici che contraddistingue il lessico crociano.[57] Il dilatarsi del ragionamento in serie enumerative, spesso riservate all'esemplificazione, si accorda d'altra parte a quello delle metafore e alle similitudini che hanno per comparanti figure e scene desunte dalla letteratura (tratti II e III) nell'indicare la quota di letterarietà della prosa filosofica crociana, assai più ingente di quanto non sia in Hegel e che per questo riguardo trova forse un termine di paragone più adeguato in Vico;[58] il che andrà anche posto in relazione con gli aspetti di continuità e talora di precisa allusività alla tradizione letteraria quali si rivelerebbero ad uno studio più specificamente linguistico, fondati su di un atteggiamento di fedeltà agli autori a cui più saldamente si lega il pensiero crociano (Vico appunto, ma anche Machiavelli e De Sanctis) e insieme di ritegno conservatore.

Se è vero, come ha osservato Adorno, che l'operazione di *reductio ad unum* è quanto caratterizza nel profondo come idealistico un pensiero, proprio le modalità formali attraverso le quali viene compiendosi la riduzione consentono di rilevare il nodo fondamentale del contendere crociano intorno al sistema di Hegel. Non è dubbio che l'introduzione del nesso di distinti accanto a quello di opposti abbia l'effetto di svalutare fortemente il secondo nella prassi crociana. Figure di ripetizione come quelle del tipo IV, impiegate da Hegel per stringere insieme elementi in rapporto dialettico e nel contempo accentuare al massimo grado la tensione contraddittoria che li oppone, si rivelano nella ripresa di Croce, formalmente fedele, strutture vuote e retoricamente ridondanti, esterne al processo ragionativo, poiché ospitano, iterandoli, elementi di cui è nota la costitutiva identità od opposizione. Le operazioni riduttive del pensiero crociano, assai più che attraverso le figure binarie hegeliane, passano, come

57. Cfr. Colussi 2002, 133 e 140-44. Ma al riguardo vedi già Debenedetti 1922, 32: «Persino vi è scrollato il peso dei vocaboli consueti in chi fa professione di filosofo, talché, a ritrovarveli, si prova stupefazione come di toccare per vie agevoli e nuove e ben nostre, una contrada alla quale si era avvezzi di giungere con tutt'altro rischio e difficoltà».

58. Insiste sulla qualità letteraria, irrobustitasi nel tempo, della pagina vichiana Fubini 1940, in particolare 39 ss.

si è visto, attraverso i procedimenti enumerativi di 1*a*. Ciò ammesso, si potrà anche avanzare un ulteriore rilievo fondato sul raffronto con Hegel: al carattere progressivo del sistema hegeliano, che gradua i processi di identificazione nella prospettiva di un continuo divenire, si oppone quello di fatto conservativo di Croce, il quale, privando di valore concettuale quanto egli avverte come un'inerte specificazione vacua di universalità, finisce per negare la possibilità stessa di uno sviluppo conoscitivo, che per sua natura necessita di operare secondo nuove determinazioni e non può restringersi alla conferma di concetti generalissimi come «poesia», «giudizio», «economicità» e pochi altri.

Si consideri, a riprova, un ultimo stilema di questa prosa: il binomio di sostantivi giustapposti mediante lineetta.[59] Esso si presta ad esprimere alcune delle principali acquisizioni del sistema crociano: *espressione-intuizione E* 19, *intuizione-espressione E* 87, *L* 95, *FP* 68, 245, 297, *espressione-rappresentazione L* 121, *filosofia-storia L* 232, *intenzione-volizione FP* 53, *volizione-azione FP* 68, *volontà-azione FP* 207; e specialmente il nesso teoretico fondante di *unità-distinzione L* 88, 218, 370, *FP* 243, 248, con la sua corte di formule più o meno ossimoriche che designano il concetto: *universalità-concretezza L* 58, che ne è propriamente la definizione, *soggettività-oggettività L* 214, *affermazione-negazione L* 321, *positività-negatività, affermazione-negazione L* 329, *necessità-libertà FP* 137 e *libertà-necessità FP* 138, fino all'*individuamento-idealizzamento ASC* 169 che contrassegna l'arte di Shakespeare. Il fenomeno, di cui si stenterebbe a trovare traccia in Hegel, rispecchia evidentemente l'assenza del momento sintetico nella dialettica crociana, ma dall'osservazione del tipo esce confermata del pari la già notata refrattarietà crociana all'innovazione terminologica, dal momento che le coppie di sostantivi giustapposti permettono di ridefinire o precisare concetti senza mutarne la terminologia data (e in un caso come *concetti-categorie L* 66, ad es., il nesso pone direttamente a raffronto la funzione dei concetti nel sistema di Croce e quella che la tradizione filosofica di ascendenza aristotelico-kantiana assegna alle categorie). Di qui discende anche il valore non occasionale ma strutturale dell'agire polemico entro il sistema crociano, se è vero che in esso si incarna quell'esigenza di

59. Per un impiego formalmente analogo ma funzionalmente del tutto diverso si veda la «fusione degli epiteti» studiata in Boine da Contini 1939, 253-55.

«soppressione», di parole e idee, che lo stesso Croce pone, accanto all'esigenza di «mutazione», come costante obiettivo storico della filosofia.[60] La risoluzione di problemi particolari, che è l'aspetto dichiaratamente progressivo del fare crociano, storicamente riversato per molti anni nell'impegno militante della «Critica», per altro verso consente e tutela l'immobilità del sistema che sta racchiuso nei tomi della *Filosofia dello spirito*.

60. Il riconoscimento, nella sua forma più esplicita, è suscitato dall'acuta recensione alle *Tesi fondamentali di una Logica* di Papini, che individua la modalità fondamentale del ragionamento crociano nella costituzione di identità. Nella replica inviata al «Leonardo» Croce scrive: «Ora, voi sapete quanto me, che ciò che il volgo chiama [...] soppressione o mutazione di parole, è soppressione o mutazione d'idee; e che il cosiddetto dizionario degli omonimi è, in quel caso, niente di meno, il sistema delle conoscenze che l'umanità va elaborando» (cit. in Papini 1916, 784).

Sigle

Opere di Croce

ASC = *Ariosto, Shakespeare e Corneille* [1920], Bari, Laterza, 1944[3].
C = *Contributo alla critica di me stesso* [1915], Milano, Adelphi, 1993[3].
E = *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [1902], Milano, Adelphi, 1990.
FP = *Filosofia della pratica. Economica ed etica* [1909], edizione critica a cura di M. Tarantino, con una nota al testo di G. Sasso, Napoli, Bibliopolis, 1996.
G = *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotta. Parte prima* [1919], Bari, Laterza, 1959[5].
IH = *Indagini su Hegel e altri schiarimenti filosofici* [1951], edizione critica a cura di A. Savorelli, Napoli, Bibliopolis, 1997.
L = *Logica come scienza del concetto puro* [1909], edizione critica a cura di C. Farnetti, con una nota al testo di G. Sasso, Napoli, Bibliopolis, 1996.
P = *La poesia* [1936], Milano, Adelphi, 1994.
PD = *La poesia di Dante* [1921], Bari, Laterza, 1966[11].
PNP = *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono* [1923], Bari, Laterza, 1964[7].
SE = *Storia d'Europa nel secolo decimonono* [1932], Milano, Adelphi, 1991.
SH = *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia* [1909], Bari, Laterza, 1948[4].
SI = *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* [1928], Milano, Adelphi, 1991.

Opere di Hegel

ESF = *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a cura di B. Croce, Roma-Bari, Laterza, 1989.
EPhW = *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), edizione critica a cura di U. Rameil, W. Bonspien e H.-Ch. Lucas, Hamburg, Meiner, 1992 («Gesammelte Werke», b. XX).
FS = *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
PhG = *Phänomenologie des Geistes*, edizione critica a cura di W. Bonsiepen e R. Heede, Hamburg, Meiner, 1980 («Gesammelte Werke», b. IX).

Riferimenti bibliografici

Adorno 1963 = Th.W.A., *Tre studi su Hegel*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1971.
Amendola 1909 = G.A., *Ethica methodo philosophico demonstrata*, «Il Rinnovamento», III, pp. 325-41.

Baldacci 1962 = L.B., *Lo stile metaforico di Luigi Russo*, in Id., *Le idee correnti*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 98-117.

Beccaria 1971 = G.L.B., *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*, in Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi in Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi 1989², pp. 285-318.

Bloch 1962 = E.B., *Soggetto-Oggetto. Commento a Hegel*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1975.

Bozzola 1999 = S.B., *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei «Dialoghi» del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca.

Brugnolo 2000 = S.B., *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurali e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma, Bulzoni.

Colussi 2002 = D.C., *Tra grammatica e logica. La lingua e lo stile di Benedetto Croce*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Contini 1939 = G.C., *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1990⁴, pp. 247-58.

Contini 1966 = G.C., *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in Id., *Altri esercizî (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 31-70.

Debenedetti 1922 = G.D., *Sullo «stile» di Benedetto Croce*, in Id., *Saggi critici. Prima serie*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 29-38.

Fubini 1940 = M.F., *Dalla prima alla seconda «Scienza Nuova» (Appunti sullo stile del Vico)*, in Id., *Stile e umanità di G.B. Vico*, seconda edizione con un'appendice di nuovi saggi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 3-82.

Garin 1966 = E.G., *Cronache di filosofia italiana. 1900-1960*, Roma-Bari, Laterza, 1997, 2 voll.

Garin 1974 = E.G., *Intellettuali italiani del XX secolo*, nuova edizione, Roma, Editori Riuniti, 1996.

Koyré 1931 = A.K., *Note sur la langue et la terminologie hégéliennes, in Id., Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 191-224.

Mengaldo 1994 = P.V.M., *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino.

Mengaldo 1998 = P.V.M., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri.

Negri 1975 = A.N., *Hegel e il linguaggio dell'illuminismo*, «Giornale critico della filosofia italiana», LIV, pp. 477-521.

Nicolini 1962 = F.N., *Benedetto Croce*, Torino, Utet.

Papini 1916 = G.P., *Stroncature. Seconda serie dei 24 cervelli*, in Id., *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo*, a cura di L. Baldacci con la collaborazione di G. Nicoletti, Milano, Mondadori, 1995⁵, pp. 578-705.

Perelman-Olbrechts-Tyteca 1958 = Ch.P.-L.O.-T., *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1966.

Puppo 1953 = M.P., *Croce prosatore*, in Id., *Croce e D'Annunzio e altri saggi*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 75-87.

Serianni 2000 = L.S., *Sulla lingua del «Libro segreto» di d'Annunzio*, in V. Masiello (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno Editrice, pp. 1087-110.

Serra 1914 = R.S., *Le lettere*, in Id., *Scritti letterari morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 361-482.

Sichirollo 1996 = L.S., *Ritratto di Hegel. Con le testimonianze dei contemporanei*, Roma, Manifestolibri.

Solmi 1946 = S.S., *Il Croce e noi*, in Id., *La letteratura italiana contemporanea*. II. *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1998, pp. 85-94.

Verene 1985 = D.P.V., *Hegel's Recollection. A Study of Images in the Phenomenology of Spirit*, Albany, State University of New York Press.

Andrea Pelosi

TOZZI E IL 'QUADRILATERO NARRATIVO' NELLE NOVELLE DI «GIOVANI»*

1. *Giovani* è l'unica raccolta di novelle organizzata dall'autore:[1] sono 21 racconti (cfr. par. 1.1) pubblicati postumi da Treves nel 1920, l'anno della morte di Tozzi, il quale comunque aveva fatto in tempo a spedire all'editore i testi in questione più tre ulteriori titoli di cui non volle (come appare molto probabile) aggiungere il corpo scritto, e cioè *Due famiglie*, *La cognata*, *Gli orologi* (cfr. par. 1.2).[2] Come sottolinea dunque Luperini 1994, 12:

> *Giovani* ha dignità di *opus*, è un libro progettato e disegnato dall'autore, non una casuale raccolta. Lo conferma il fatto che egli ha scelto novelle capaci di riflettere la sua ricerca più recente e matura, quella da cui erano nati i romanzi *Il podere* e *Tre croci*. Infatti ha escluso dal libro i racconti scritti prima del 1914 (anno che rappresenta una svolta nella vita dell'autore, col trasferimento da Siena a Roma)

* Questo saggio è per Maria Vittoria che l'ha seguito ed irrobustito passo dopo passo.

1. Cfr. Luperini 1994, 12-13: «Diverso il discorso per *L'amore*, una raccolta di novelle tozziane uscite presso l'editore Vitagliano, sempre nel 1920. Qui il titolo (preso da una novella), la selezione dei racconti, la loro organizzazione nel volume sono interamente dovuti alla vedova Emma e a Giuseppe Antonio Borgese, che recuperano cinque racconti già pubblicati da Tozzi nel "Raccontanovelle" dello stesso editore, aggiungendovene poi altri nove di argomento affine (quello indicato dal titolo)».

2. Cfr. Luperini 1994, 11-12: «Fra il momento in cui Tozzi spedì la lista delle novelle di *Giovani* contenente anche i tre racconti mancanti ma non i testi di questi ultimi (e la cosa è tanto più significativa- sembra rivelare già qualche dubbio- perché contemporaneamente accludeva invece i 21 poi compresi nella raccolta) e il momento della morte intercorsero infatti circa quattro mesi, nei quali, se egli avesse davvero voluto, avrebbe potuto agevolmente effettuarne l'invio (fra l'altro, erano stati tutt'e tre composti e pubblicati da tempo)».

e ha concentrato la selezione, con poche e forse significative eccezioni, fra quelli degli anni 1917-19.

Pigionali è il primo racconto di *Giovani*: pubblicata per la prima volta ne «L'Illustrazione Italiana» del 6 maggio 1917, la novella presenta un altro titolo dattiloscritto, e cioè *Due donne*. Difatti la vicenda, al solito, contrappone due personaggi, qui le dirimpettaie Marta e Gertrude. Entrambe sole, Marta però è vedova da dieci anni mentre la zitella Gertrude vive con una gatta bianca: alla morte della legittima padrona, proprio Marta avvelenerà l'animale nel finale del racconto. Perché?

Nel doppio colloquio iniziale fra le due donne, svolto sull'uscio prima di Gertrude poi di Marta, proprio quest'ultima, in modo balenante come sempre in Tozzi, afferma: «Io non vedo l'ora di morire. Non posso dir altro», ricevendo l'asettica replica: «Speriamo che Dio ci assista, come ha sempre fatto». Ma a morire, con un'inversione di ruoli anche questa tipica di Tozzi, sarà Gertrude che, appena ammalatasi, esclamerà: «Finalmente morirò!», col commento del narratore: «Era questa una specie di vendetta che si poteva prendere, come uno, arricchendo, dicesse: non sono io, ma l'altro che è povero». Cioè: non sono io che muoio, è l'altra che è viva. Dunque, Marta doveva morire: perché? Perché le era morto il marito: è lei difatti che, scomparsa la pigionale, «masticava piano piano, per non fare troppo presto; pensando con gioia che anche il marito era morto. E questa era una cosa inspiegabile, perché gli aveva voluto sempre bene». Non solo: «Smise perfino di porre i fiori alla tomba del marito, per non essere costretta a inginocchiarsi a quella di Gertrude»: dunque le due scomparse sembrano richiamarsi. E poi la gatta, «che era sempre di Gertrude»: dopo il suo avvelenamento, «Marta visse ancora cinque anni».

Nello zigzagare psichico e narrativo di Tozzi si può comunque provare a ipotizzare un filo d'Arianna strutturale:

A) almeno una morte parentale, comunque da espiare, **B**) due antagonisti/e, **C**)una possibile mediazione che fallisce, **D**) qualcuno che paga in qualche modo.

Nel caso specifico: la lontana scomparsa del marito di Marta-**A**; le due pigionali con Marta che dovrebbe espiare-**B**; il gatto che è il "marito" di Gertrude e potrebbe rimpiazzare il defunto-**C**; Gertrude che paga per Marta-**D** ma resta nel fantasma psichico del felino e Marta che a quel punto deve uccidere anche l'animale per vivere senza più 'debiti'.

1.1. A questo punto è necessario verificare se lo 'stampo' narrativo individuato funziona più o meno integralmente anche negli altri racconti di *Giovani*.

In *Un'osteria*, datata nel dattiloscritto «ottobre 1914» e dunque la più antica (certo nella ingarbugliata cronologia delle scritture tozziane) novella di *Giovani*, uscita poi ne «L'Illustrazione italiana» del 30 settembre 1917, una maestrina insegna da pochi mesi nel paese di Crespino («tra Faenza e Firenze») e deve subire l'ostilità manifesta dei rozzi contadini del luogo-**B**. La protagonista è orfana di padre-**A** («Giulio, e anch'egli non era più beffardo, le chiese: - "È di lontano?" - "Di Faenza." - "Ha i genitori là?" - "La mamma sola"»), ed il narratore con l'amico potrebbero, nell'osteria, prendere esplicitamente le parti della ragazza-**C** ma alla fine si defilano («Domani a Firenze non ce ne ricorderemo né meno!»), limitandosi più tardi a spiarne il pianto-**D** da una spaccatura della porta della camera. Dunque: una morte (il padre), due antagonisti (la maestrina/i villici), una possibile mediazione (i due ciclisti avventori occasionali), il pianto della ragazza che paga con l'isolamento la morte parentale.

Pittori è forse del 1918 e comunque uscì su la «Nuova Antologia» del 16 agosto di quell'anno col titolo originario di *Tre giovani* che sono appunto Benedetto Bichi, l'amico malaticcio Rocco Materozzi e Don Vincenzo. In realtà lo scontro-**B** è fra il prete e Rocco, entrambi pittori ma soprattutto tisici, con il Materozzi desideroso di una solidarietà fra malati ed invece respinto da don Vincenzo (lampante l'episodio del rifiuto di quest'ultimo di suonare l'organo per l'altro) che privilegia invece il rapporto col 'sano' Bichi. Ebbene: Rocco-**A** «portava un anello d'oro, d'una sorella morta»; ecco la morte da espiare-**D** sia ovviamente da Rocco sia da don Vincenzo stesso, lui che aveva dipinto proprio l'Agnello di Dio e che muore nonostante la sua avversione esistenziale al Materozzi (e questa è dunque una variazione allo schema base ma sulla spinta credo del modello cristologico del coevo *Tre croci*).[3] Fallisce invece la mediazione-**C** del Bichi («Egli seguitava a portare a ognuno di loro le notizie dell'altro; ma s'accorgeva che ambedue ci pensavano sempre di meno, e morirono nello stesso mese come se non si fossero mai conosciuti»), che

3. Cfr. Maxia 1972.

pure aveva immaginato di salvarli entrambi («[...] pensava che la sua amicizia li avrebbe fatti guarire tutti e due...»).

La casa venduta, uscita sul «Messaggero della domenica» del 20 giugno 1918 (probabile anno anche della composizione), segue impietosamente la cessione, economicamente ed affettivamente masochista, della propria casa da parte di Torquato (è il nucleo tematico del romanzo *Il podere*). Ebbene, ecco la sequenza dei ritratti di padre, madre e sorella di Torquato, tutti morti-**A**; ecco l'antagonista spudorato che è il compratore senza scrupoli-**B**, il signor Leandro; ecco la falsa mediazione-**C** dei due finti compratori, il signor Achille e Piombo, che in realtà spalleggiano Leandro (e Torquato lo sa); ecco il finale da marcia trionfale dell'inettitudine-**D** («Per la sera non avevo né da mangiare né da dormire; e mi sentivo affranto»).

Sempre sul «Messaggero della domenica», ma del 26 gennaio 1919, uscì *Il crocifisso* che vede fronteggiarsi-**B** la bontà della creazione ed una giovane prostituta, «nata da una donna che non aveva marito»-**A** (dal testo non si capisce se per abbandono o per morte dell'uomo). In base alla tirata moralistica ed 'edenica' dell'inizio del racconto, la ragazza non è finita di creare, «la materia non è morta e non è viva»: il protagonista-**C** pensa di redimere la sventurata ma, se è deciso a parlarle, «è vero anche che mi vergogno, perché, certo, chi sa che pensano quelli che mi vedono». Dunque, solo il rumore di un crocefisso che cade schiantato dal sole desta la giovane dalla spazzatura in cui dormiva: solo la componente cristologica, insomma, sembrerebbe poter svolgere una parziale funzione di mediazione reale e potenzialmente salvifica (e dunque qui manca l'espiazione, a meno che non la si voglia individuare un po' forzatamente nello stato di degrado esistenziale della ragazza).

In *Miseria* («Noi e il mondo» del 1 giugno 1918, titolo originario *Miseria provinciale*) la novella si apre su Lorenzo Fondi, a cui è morto il padre possidente-**A**, che vuol abbandonare un'occupazione che non lo soddisfa e vuol lasciare la moglie Corrada che non ama. Ma attraverso i dialoghi concitati tra i due coniugi-**B**, in cui si inserisce la interessata mediazione della matrigna Cesira-**C** (che, preoccupata per la situazione economica, appoggia Corrada), Lorenzo finirà col pagare-**D** accettando una vita che detesta, mentre ad andare in città per affari, col classico ribaltamento delle parti, sarà invece la moglie.

Alfonso Donati è *Un giovane* («Il tempo» del 6 aprile 1918) di diciassette anni, orfano di madre-**A**, che vive col padre Filiberto a cui non dà una mano come marmista: questo è motivo di violenti scontri familiari-**B**. La novella presenta proprio un diverbio ferocissimo in cui interviene occasionalmente un'anziana servitrice-**C** (mediazione solo 'meccanica': «la vecchia andò, sempre silenziosa per non impicciarsi troppo, a dividerli») che evita un potenziale omicidio (reciproco) ma non la battitura del ragazzo-**D**, che viene così punito.

Il portiere-ciabattino Calepodio, che «è rimasto solo da tanto tempo»-**A**, è il protagonista di *Una recita cinematografica* («In penombra» del novembre 1918): nel suo isolamento finisce con l'attaccarsi affettivamente, ma senza esplicitare mai il suo sentimento, alla grassa signora Pia-**B**, che sembra mostrargli un qualche interessamento. Alla morte, improvvisa, della donna, Calepodio si dirige verso il fiume per uccidersi: ma lì, assistendo ad una scena filmica di un suicidio-**C**, rinuncia per sempre al suo proposito. Dunque, doppio ribaltamento: muore la signora pagando per la 'colpa' di Calepodio-**D**; il finto suicidio funge da medium catartico rispetto al vero suicidio ma dopo il fallimento della mediazione decisiva-**C** che sarebbe stata quella della serva della signora Pia, potenziale messaggero d'amore («Ma anche la donna, vedendogli quel sorriso, andò subito via»).

Emblematica è la situazione de *La matta* («Il tempo» del 18 dicembre 1917): Anna Franchi è una fruttivendola sciancata e pidocchiosa che tutti a Siena prendono in giro-**D** (la città è l'antagonista, dunque-**B**). Eppure, come chiude la novella, «a venti anni, Anna Franchi era stata sposa»: difatti i problemi gravi erano iniziati per lei dopo la morte del marito-**A** («per un calcio preso da un bove»). Ed il narratore aveva avuto modo di assistere ad uno scherzo fatto da due ragazzi alla matta, eppure non era minimamente intervenuto-**C** («Io stavo distante, e pure la sentivo affannare»), rinunciando così al possibile ruolo di mediatore.

Anche l'ordito di *Una figliola* («Il mondo» del 3 agosto 1919) è altrettanto emblematico: Fiammetta è una giovane orfana di madre-**A** che vive col padre Battista Pezzoli, dispotico verso la figlia-**B**, a cui continua ad impedire di sposarsi. Clamorosa sarà la vicenda con l'impiegato del dazio Ottorino Minuti-**C** (possibile mediatore rispetto alla perdita colpevole della madre/sposa) quando le nozze salteranno il giorno stesso della ceri-

monia: da lì Fiammetta si ammalerà per non più riprendersi-**D** («Ella gli sorrideva, ed ogni giorno peggiorava»).

Il narratore e Gino Scali sono ex compagni di classe e perciò amici-rivali-**B** in *Un amico* («L'Illustrazione italiana» del 8 giugno 1919): l'io del racconto rammenta la morte precoce-**D** dell'altro per tisi e di come, proprio dopo la scomparsa, fosse venuto a sapere che egli aveva chiesto inutilmente la mano della sorella. Lo Scali era orfano di madre-**A** (viveva con la sorella ed il padre) e dunque paga con la vita questo 'vuoto' vista la mediazione fallita del matrimonio-**C** con la sorella del narratore che poteva forse ripristinare il quadro degli affetti attraverso una relazione ed un'amicizia completamente acquisite.

Decisamente macabro è il finale de *Il morto in forno* («Novella» del 25 luglio 1919) con l'ubriaco Cecco «quasi cotto; perché la sera avevano fatto il pane»-**D**, lui che aveva appena saputo della visita vana della sorella. Ecco. Ella, sentite voci della presunta morte del fratello, era venuta al paese, salvo scoprire che lì Cecco era preso in giro per il suo etilismo ed andarsene dunque spaventata ed amareggiata. Cecco contro il paese-**B**, la fallita (e rifiutata) mediazione-**C** della sorella, il loro essere orfani-**A**: questo porta alla morte orribile di Cecco stesso-**D**.

Triangolo tozziano quello di *Vita* («Il tempo» del 22 giugno 1919): un padre, Minello, violento ed ubriaco; un figlio epilettico in forte contrasto con la figura paterna-**B**; una madre debole ma qui alleata esplicitamente col figlio. Unica, possibile mediazione: un frate cappuccino-**C** che però decide sostanzialmente di non intervenire, pur conoscendo le abitudini manesche di Minello. Non ci sono morti, ma ci saranno («"Perché deve credere che io ti voglia ammazzare?" La donna rispose con un accento placido: - "Perché è vero"»: è uno scambio di battute fra Minello e la moglie, appunto). E l'epilessia del ragazzo-**D** è la punizione anticipata per l'uccisione inevitabile della donna-**A**.

Le *Creature vili* («Il Messaggero della Domenica» del 1 dicembre 1918) sono cinque prostitute che hanno abbandonato le rispettive famiglie-**A** ma vivono di nostalgia per il loro passato domestico: qui dunque la morte è in senso figurato, è un lutto civile, un'esclusione dal consorzio umano degli affetti puri-**B**. Ed il narratore-**C**, che è lì solo con esse, pensa a riscattarne almeno una scegliendola in sposa: ma poi rinuncia alla mediazione e tutto rimane uguale-**D**.

Anomalo, rispetto alle costanti narrative proposte, lo schema di *Un' amante* (Cronache d'attualità» del 5 maggio 1919): qui ci sono il narratore e Amelia-**B**, che gli si dà per bisogno economico, ma non ci sono morti pregresse. In compenso c'è la morte di Giulio-**D**, il bambino di cinque anni della donna, che paga per il doppio tradimento dei due nei confronti dei rispettivi coniugi.

Invece emblematica è la situazione di *Mia madre* («Il Messaggero della domenica» dell'11 maggio 1919): il ragazzo protagonista viene disturbato e picchiato dal compagno di classe Mutti-**B**, spalleggiato dal debole Pallucci, che invece di mediare-**C**, aggrava il contrasto fra i due antagonisti. Alle spalle del narratore c'è una colpa, l'arresto del padre-**A**, che lo porta a dire: «Perché mio padre avrà preso quel denaro? Lo poteva prendere?... Morirà lui o io? Bisognerebbe che uno di noi due morisse [...]». Invece a morire sarà la madre-**D**, che pagherà colpe di altri («Non indovinavo che, a motivo dei dispiaceri, dopo un altro mese, doveva morire»).

Non completamente in linea è l'intreccio de *I nemici* («Il Messaggero della domenica» del 6 luglio 1919): Papagli rivaleggia in ufficio con Caperozzi-**B**, suo amico. Finisce con l'ingannarlo, strappandogli il posto, eppure Caperozzi non riesce a rompere il rapporto di sudditanza. Qui una possibile mediazione-**C** avrebbe potuto rappresentarla il capufficio, che invece rimane neutro rispetto alla situazione reale e la punizione è l'arretramento professionale-**D** di Caperozzi; ma non ci sono morti o colpe esplicite o implicite.

Il contrasto-**B** ne *I butteri di Maccarese* («Orma» dell'agosto-settembre 1919) è fra Corrado, capo dei butteri e innamorato di Pompilia, e gli assalariati, decisi ad un certo punto a bruciare le mucchie di grano dei Conti Rispigliosi, rei di non aver mantenuto il compenso pattuito. Fra i contadini c'è il padre di Pompilia, mentre la madre-**A** non viene mai nominata nel racconto (invece sono citati i fratelli della ragazza) e non appare neppure quando Corrado prospetta l'eventuale matrimonio con l'amata. Appunto la promessa di matrimonio-**C** è assunta dal padre come motivo della non uccisione di Corrado, che si è opposto dapprima da solo alla rivolta dei contadini: qui la colpa implicita viene effettivamente sanata da un evento riparatore, il matrimonio appunto.

Alcun lutto non segna neanche *Marito e moglie* («Il giornale dell'Isola letteraria» del 15 settembre 1919), anche se non viene nominato in asso-

luto alcun parente dei due sposi-**A**. Vittorino ed Enrica-**B** scoprono improvvisamente di non amarsi più, perché «non sanno che tutto quello che è passato nel loro animo, giorno per giorno, di buono e di cattivo, doveva avere una volta i suoi effetti». L'unica mediazione possibile-**C** compare nel finale della novella, quando si affaccia da un uscio una donna che allatta il suo bambino: un figlio, ma loro «sentono il raccapriccio di se stessi»-**D**.

Si torna invece allo schema "classico" di *Giovani* con *L'ombra della giovinezza* («Nuova antologia» dell'agosto-settembre 1919): i due fratelli Orazio e Livio sono rivali-**B** («Nostro padre non ha mai fatto niente, quand'era il tempo, perché non crescessimo l'uno contro l'altro per una diffidenza che ormai è più forte di noi»), ed orfani-**A** di entrambi i genitori. La colpa viene qui pagata-**D** con la fine del rapporto fra Orazio e Marsilia-**C**, cancellato da Livio stesso con una visita cinica a casa della ragazza: la 'morte' riparatrice è quella del promesso matrimonio, che resterà appunto l'ombra della giovinezza di Orazio.

Una sbornia («Grande Illustrazione» del marzo-aprile 1915) chiude il libro ed anche la storia dell'amore a ritroso di Vincenzo, ferroviere a Poggibonsi, che decide di voler sposare quella che era stata la sua ex padrona di casa, la signora Costanza: mentre ha abitato presso di lei non si era mai accorto di amarla trattandola anzi in modo piuttosto indifferente-**B**, ma a distanza di tempo gli è sopraggiunto questo desiderio. Lei 'ovviamente' è vedova-**A** ed altrettanto 'ovviamente' il matrimonio non potrà farsi-**D** perché Costanza è morta, pagando la propria 'colpa'. Qui il ricordo di Vincenzo va alla donna ma anche ai suoi animali-**C**, e l'affetto di Costanza per loro doveva allora evidentemente fungere da mediatore dimostrando a Vincenzo la grande capacità d'amare della donna.

Complessivamente, direi che almeno 15 novelle su 21 di *Giovani* percorrono abbastanza integralmente il cosiddetto "quadrilatero narrativo".

1.2. *Gli orologi* («Novella» dell'8 settembre 1919) vede protagonista Bernardo Lotti a cui sono scomparsi-**A** la moglie e due figli e che vuol morire-**D** soprattutto perché non può lasciare eredi e quindi con lui si estinguerà il suo illustre casato: dunque i 'rivali'-**B** sono gli antenati («Una gioia che non riesciva più ad accostarsi a lui; ed egli doveva contentarsi di sapere che c'era, come c'erano gli antenati; che, nel suo pen-

siero, restavano tutti fissi ed intenti a lui, perché non era capace di avere un figliolo»). C'è anche il limonaio-**C** che accosta la sua solitudine a quella di Bernardo e che finisce al manicomio, sopravvivendogli dunque, mentre diceva che sarebbe morto prima lui: ma in effetti il racconto manca di una reale contrastività e parla in fondo soprattutto della solitudine, legandosi particolarmente all'immagine degli orologi, cioè di un tempo che attende solo la morte. Forse per questo scattò l'esclusione finale da *Giovani*.

La cognata, novella solo manoscritta, ha, al contrario, una doppia contrastività-**B**: prima quella fra David, a cui sono morti entrambi i genitori-**A**, e la moglie, che si ammala gravemente e poi muore-**D**, pagando dunque trasversalmente il 'fio' del marito; e poi quella fra lo stesso David e la cognata-**B2**, che lo vuol sposare e non accetta la relazione dell'uomo con la dirimpettaia Gingilla. La donna respinta si vendica denunciando David come avvelenatore della moglie e stravolgendo l'equilibrio psichico dell'uomo-**D** che alla fine la uccide al cimitero con una croce. Qui sono presenti alcuni elementi del 'teorema narrativo' di *Giovani* ma evidentemente in modo molto complicato: forse da qui l'esclusione della novella.

Invece è palese il motivo dell'eventuale autocensura editoriale verso *Due famiglie*: tremenda la contrapposizione-**B** fra la famiglia di Vanni e quella di Giacobbe, con la moglie incinta del primo aggredita per il furto di una mela e la conseguente morte del nascituro-**D**. Ma poi i due nuclei si riconciliano grazie alla mediazione del narratore-**C**, con uno schema narrativo eccezionale, appunto.

2. Gioanola 1991, nel suo saggio su *Con gli occhi chiusi*, parla, a proposito di Tozzi, di «doppio vincolo privatizzante», intendendo con questo

> la situazione di prigionia nella quale si viene a trovare il bambino sottoposto contemporaneamente a un doppio messaggio ed inabilitato per questo a rispondere in modo proprio, amore per amore, odio per odio; se i genitori, o per essi la madre, tengono nei confronti del figlio un comportamento ostile non ammesso dalla loro coscienza, il bambino sarà costretto a rispondere all'affetto distorcendo la verità, negando cioè il senso metacomunicativo ostile contenuto nella comunicazione affettiva e diventando in tal modo inabilitato alla percezione dei segnali metacomunicativi.

Lunga citazione che suggerisce però come un bambino, sottoposto al messaggio carsico di amore-odio della madre, può finire col sovrapporre irrimediabilmente appunto amore ed odio, non separandoli più nella vita e non sapendo perciò rispondere sintonicamente alle evenienze vitali. D'altro canto la madre di Tozzi aveva subito alcuni aborti ed aveva perso dei figli prima che Federico riuscisse a sopravvivere, fra l'altro con una salute piuttosto cagionevole: è inevitabile pensare alla carica di affetto riparatore ma anche di sotterraneo rimprovero fatale e/o di precauzione nel coinvolgimento sentimentale, visti i tragici precedenti, rovesciati dalla donna su quel bambino, il superstite ma senza nessun merito rispetto agli altri. Basti ricordare a tal proposito che uno dei primissimi racconti di Tozzi, probabilmente del 1908 e mai pubblicato, *Il ciuchino*, racconta la straziante vicenda del piccolo asino a cui la Madre rifiuta di dare il latte («La ciuca non avrebbe allattato mai il proprio figlio. Ella non voleva che lo portassero via dalla stalla, ma non gli dava il latte. Ed aveva un raglio singhiozzante quando i contadini glielo toglievano un momento»): a quel punto il proprietario-Padre decide di lasciare all'aperto, alle intemperie, i due animali per costringere l'asina a cedere («Il padrone alzò la piccola bestia. La ciuca si scosse, e sollevò le gambe posteriori. Il padrone prima tentò che essa lo allattasse, aiutato dalle donne. Poi la colpì con un pugno sul muso... E allora Andrea disse: – Povera bestia! Dove la mettiamo stanotte? – E la madre? – Io... la lascerei qui fuori con il ciuchino –, disse il padrone, con lentezza»), ottenendo invece la morte del piccolo («Dopo due ore, quando il piazzale era silenzioso, la luna illuminò il cadavere del ciuchino, che dava all'incerato pieno di pieghe l'aspetto di una gonfiezza. E la ciuca masticava»). Appunto: doppio vincolo, una madre arida, un padre spietato; un piccolo morto. E si potrebbe aggiungere il racconto *La madre*, del 1910, in cui si materializza la biografia infantile di Tozzi: la malattia («Vittorio per la convalescenza del tifo stette in campagna»), la madre appunto ora premurosa ora scostante («La signora Anna era molto affaccendata per la casa e per sorvegliare i contadini. Quando il marito non c'era, ella faceva eseguire gli ordini di lui, stando per tal cagione di rado presso il figlio. Il quale non udiva se non la sua voce nei brevi intervalli che ella si avvicinava alla stanza di lui»), il tradimento del padre con la serva che mina la salute della donna aggredita dalle convulsioni, l'impotenza del ragazzo, la morte della madre («Ma nell'inerte corpo di lei,

adagiato sopra il letto, apparve a Vittorio il segno dell'infinito»). Già: perché in un quadro psichico alterato dalle dinamiche di base del nucleo familiare si inserisce la morte della madre nel 1895, un evento che Tozzi non può non aver vissuto come una colpa, una propria incapacità di proteggere la figura materna come lei non aveva potuto e/o voluto e/o saputo proteggerlo dalla violenza prevaricatrice del padre. Ecco così l'episodio del romanzo incompiuto *Adele* (1909) in cui la morte della madre, descritta come abbiamo visto nel racconto posteriore del 1910, viene trasformata nella morte della nonna, nell'impossibilità di reggere ancora *quel* lutto fondamentale.[4]

Insomma: se torniamo verso il 'quadrilatero narrativo', le funzioni strutturanti individuate possono forse assumere connotati più decifrabili che ne motivano la coazione, prima psichica poi creativa, a ripetere. E cioè: la morte di un affetto parentale da espiare-**A** è per Tozzi esistenzialmente la morte della madre a cui l'aveva legato un rapporto materno di attrazione-repulsione che aveva alterato per sempre la calibratura dei sentimenti e delle reazioni affettive reali.

Per il Freud 1913 di *Totem e tabù* in questi lutti si scatena la «proiezione», cioè

il superstite nega di aver mai nutrito impulsi ostili contro l'amato defunto [...] I sentimenti discordi - amorevoli ed ostili – vogliono imporsi entrambi [...] questa antitesi non può che portare ad un conflitto [...] L'ostilità, della quale nulla si sa e nulla si vuol sapere, viene dirottata dalla percezione interna nel mondo esterno.

Ecco la «proiezione» che diventa scontro, contrasto esterno, aggravati da una presenza paterna rivaleggiante ed agonistica col figlio: qui nasce il conflitto-**B** come categoria di relazione ed al cui interno convivono ovviamente odio ed amore con continui trapassi mai strettamente connessi agli eventi esterni, con una quasi puntuale asimmetria comportamentale, insomma.

E, in questo conflitto eterno, non agisce mai la mediazione-**C** che nello schema della famiglia occidentale è incarnato dalla madre; nell'esperienza tozziana lei, Annunziata Automi, prigioniera tra impotenza fisi-

4. Cfr. Marchi 1987, 547, didascalia in corsivo: «Il precedente brano, non compreso nella scelta finale operata dall'autore, era stato cancellato più decisamente, forse anche per il cambiamento della trama (non più la madre è morta, ma la nonna)».

co-psicologica rispetto alle prevaricazioni del marito traditore-padre violento e vendetta trasversale sul figlio (appunto attraverso la 'castrazione' paterna).[5]

Resta dunque la punizione-**D**, che non necessariamente colpisce il vero colpevole (ammesso kafkianamente che ci sia); anzi, spesso è l'idiota alla Dostoevskij che paga per tutti. Certo i trapassi fulminanti degli stati d''anima' di Tozzi sono culturalmente garantiti dalle teorie psicologiche di William James e di altri studiosi d'inizio secolo, che lo scrittore senese conosceva bene sin da giovane,[6] ma questo non cancella la suggestione di stampi narrativi che accostano traumi del 'sottosuolo' e talento letterario. Oltretutto Luperini 1994, 16-17 sottolinea che

> il titolo *Giovani* non definisce una situazione precisa o un dato di fatto (come *Il podere* o *Ricordi di un impiegato*) e nemmeno, a veder bene, una stagione della vita umana, bensì un modo di essere, o uno stato dell'"anima" che, per quanto tipico di una certa età dell'uomo (giovanile o adolescenziale: i due termini si equivalgono in Tozzi sino all'interscambiabilità, come mostra la prima pagina di *Un giovane*), può prescinderne e perdurare anche nell'età adulta. La giovinezza è perciò una condizione esistenziale dell'uomo, o anche, si precisa in un racconto, una specie di "malattia" dell'"anima":

una malattia che affonda la sua incubazione ed eredita la sua fissità inguaribile nei primi anni di vita.

3. Se l'orizzonte poi si allarga all'intera produzione novellistica di Tozzi (togliendo i racconti di *Giovani* e paraggi, complessivamente 97 titoli) e seguendo l'ordine cronologico stabilito dal figlio Glauco (Tozzi 1988) con la suddivisione dei racconti in 7 fasce con solo quelle dispari che contengono rinvii temporali stringenti, la constatazione rilevante è che nessuna novella scritta prima del 1914 (lo ricordo nuovamente, l'anno dell'abbandono di Castagneto con l'approdo a Roma) implica il 'quadrilatero narrativo'.

Difatti la prima novella che lo fa (e lo fa in assoluto, perché *Un'osteria*, la più antica novella di *Giovani*, è dell'ottobre 1914) è *La scuola d'anatomia*

5. Ovviamente cfr. Debenedetti 1971, 55-107; 125-256.
6. Cfr. Marchi 1993.

del 6 giugno 1914, dunque poco dopo che Tozzi aveva materialmente raggiunto Roma (maggio 1914), essendosi recato nella capitale per trovare una possibile soluzione logistica. La storia raccontata è quella del legame nato tra la voce narrante, che segue lezioni d'arte (come aveva fatto Tozzi per davvero) ed il cameriere Modesto, che serve nella trattoria dove il narratore mangia abitualmente. Dire come fa ad un certo punto il protagonista: «Ma aveva Modesto la famiglia? Ne ero così convinto che non lo domandai, mai: mi pareva che lo facesse capire», significa, nel mondo all'incontrario di Tozzi, che egli probabilmente non l'aveva: dunque presumibile **A**. Come iniziano poi le schermaglie attrattivo-repulsive fra i due solitari (dunque **B**: «Quando tornai nella trattoria, mi venne incontro e mi chiese con ansia: - "Perché ieri non venne? È scontento di me?" - "Tutt'altro. Sono stato male"»), senza che la possibile mediazione della padrona del locale si attivi per rinsaldare il rapporto («Entrai, dunque, in bottega contento d'essere tornato; e aspettandomi un'accoglienza allegra da Modesto. Ma egli non c'era. Come rimasi! La trattoria non pareva più la stessa. Eppure non domandai alla padrona perché ci fosse un altro cameriere», dunque **C)**, ecco la macabra scoperta che il corpo da sezionare nella scuola d'anatomia era proprio quello del povero Modesto, morto durante una breve assenza del protagonista (dunque **D**).

Altro esempio 'precoce' è rappresentato da *Fratello e sorella* del novembre 1914: Cesare Cerpi e la sorella Gilda sono orfani-**A** («Dopo il babbo, era morta la mamma, poi uno zio, poi il fratello più anziano») e lui vorrebbe che la sorella si sposasse, non riconoscendo a sé stesso questa possibilità («No: finché tu sei qui, io non posso prenderla»: sottinteso, la moglie). Nasce da qui un braccio di ferro tra i due fratelli-**B**, in cui Cesare vuole e non vuole un legame per la sorella e rispetto ai frequenti litigi la donna di servizio, Rosa, rinuncia alla sua possibile mediazione-**C** («Rosa scosse la testa senza rispondergli. Per solito, non dava ragione a nessuno dei due; e né meno cercava di metterli d'accordo; ma desiderava che leticassero di più perché, a sentir lei, al loro servizio ci stava troppo male e resisteva soltanto per riconoscenza alla loro mamma»). Infine Cesare muore-**D** («Cesare, ripreso dal fascino di farla disperare, esclamò: - "Chi morirà di noi due? È certo che uno di noi a maggio non ci arriverà." Gilda, come soprappensiero, rispose: - "L'ho pensato anch'io"») lasciando disperato una sorella, altrettanto disperata, su cui circolano immeritata-

mente voci disdicevoli («Ormai tutti la conoscevano per una ragazza quasi equivoca...»).

Il calco narrativo lo si ritrova poi, esattamente attivato, ne:

- *La zitella ghiotta*, senza datazione ed edita postuma (Mariannuccia, orfana-**A**, si sposa senza convinzione ed il marito le vieta di preparare e mangiare dolci-**B**: persino un gatto, amico della donna-**C**, non si fa più vedere dagli sposi e Mariannuccia morirà pochi mesi dopo le nozze-**D**);

- *Il poeta*, senza datazione ed edita postuma, dove Enrico Toti, orfano ed isolato-**A**, si lega di un'amicizia profonda col narratore; la padrona di casa del pazzo cerca di avvertire il protagonista della morbosità dell'amicizia-**B** ma inutilmente-**C**, così quando questi deciderà di andarsene, Enrico si ucciderà-**D**;

- *La sementa* del 7 gennaio 1918, edita in rivista nel 1919, con i fratelli Bartolomeo e Giovacchino, orfani-**A**, che si rinfacciano problemi economici e di eredità-**B**, col risultato che Bartolomeo, dopo essersi tagliato durante la semina e dopo l'ennesimo litigio con la mancata mediazione della moglie-**C** di Giovacchino, morirà per l'infezione di tetano-**D**.

Novelle che invece parzialmente inscrivono il 'quadrilatero narrativo' sono poi:

- *La prima fidanzata*, senza datazione ma con l'indicazione manoscritta «Roma», con la contrapposizione adolescenziale fra il narratore e la signorina Marietta-**B**, orfana di padre-**A**, che finirà col morire giovanissima-**D** ma senza né che il contrasto fra i due appaia veramente tale né che compaia una qualsivoglia mediazione;

- *Lo zio povero*, del novembre 1914, col narratore che invita il derelitto zio Pellegrino ad abitare con lui-**B** dopo la morte della propria moglie-**A** e la successiva morte dello stesso zio-**D**, senza che però appaia una qualche mediazione;

- *Una giovinetta*, del dicembre 1916, con Quirino Viti, vedovo-**A**, che vuol far sposare la figlia Anselma che invece morirà-**D** (qui non esiste nessun contrasto fra i due protagonisti né mediazione alcuna);

- *Le parole*, senza datazione ma apparsa su «Il Convegno» dell'aprile 1920 in requiem di Tozzi stesso, con lo studente protagonista, che però ha famiglia, che finisce con l'uccidere il professor Santi-**D**, le cui parole avevano decretato la follia di tutti coloro che da giovani avevano contratto il tifo-**B** (e così era stato per Guglielmo Susini);

- *Il nonno e il nipote*, senza datazione, in cui un capitano in pensione, rimasto vedovo prestissimo-**A**, litiga per i soldatini del nipotino-**B**: lui verrà colpito da un attacco apoplettico-**D** ma anche qui non c'è mediazione;

- *La mia amicizia*, uscita su «Noi e il mondo» del 1 marzo 1919, dove il narratore, solo e probabilmente orfano-**A**, chiede improvvisamente all'amico Guglielmo di essere ospitato, ricevendone un rifiuto-**B** appoggiato dalla moglie di questi (dunque fallita mediazione-**C**) ma finendo col vivere poi da solo in una ebetudine che esalta l'isolamento;

- *La notte di Natale*, senza datazione ma spedita alla rivista «Novella» nel dicembre 1919, con Naldo Benedetti e la sorella Menica-**B**, vedova di un mattonaio-**A**: moriranno il figlio nascituro e la moglie di Naldo stesso-**D**, mentre lui è ubriaco come al solito (manca completamente il ruolo di mediazione).

Anche stavolta, come si vede, al di là della difficoltà di datare alcune novelle, tutti racconti quasi certamente posteriori al 1914: in totale 5 'certe' + 7 'incerte' = 12 novelle su 97, non poche ma comunque meno delle 15 'certe' della sola raccolta *Giovani*.

È che il 1914 ed il trasferimento a Roma, con la cesura spaziale e temporale rispetto alla Toscana di Castagneto,[7] avvia di fatto per Tozzi una sorta di discesa alla Madre, come emblematicamente sbandierato, mi pare, dal racconto *La fame*, autografo datato esattamente «Roma-29 maggio 1914», cioè il primissimo periodo del trasloco reale e psichico nella capitale: la novella, in realtà, si intitolava *La mamma* ed il titolo è stato collocato dalla moglie Emma sopra quello scritto dall'autore probabilmente per «evitare una quasi omonimia con l'altro racconto, *Mia madre*, edito nel 1919 [...] nonché con il racconto *La madre*, allora inedito, poi pubblicato per la prima volta in *Nuovi racconti*, 1960» (Tozzi 1988, 915). *La mamma-La fame* parla della scomparsa della madre («Io ho un dolore che non potrò mai allontanare da me: vorrei parlare alla mia mamma. Sono diciassette anni che m'è morta, e questo desiderio disperato mi perseguita sempre di più. Io ne ho bisogno più di qualunque altra cosa. Nessuna donna, nes-

7. Ricordo che Tozzi interruppe l'epistolario con l'amico Giuliotti, iniziato nel 1909, esattamente dal maggio 1914 sino all'agosto 1915, per poi continuarlo sino alla morte: cfr. *Carteggio* 1988; e ricordo per converso che le prime scritture tozziane risalgono esattamente al 1908, appunto, l'anno della morte del padre.

sun amore, nessun sentimento possono avere che fare con questa mancanza») e congiuntamente di una fame inestinguibile del protagonista («Nei momenti difficili della mia vita, quando in tutto il giorno non avevo da masticare che un pezzo di pane che inghiottivo con la mia saliva, la mamma ha sempre assistito al mio dolore e alla mia disperazione»): appunto, «assistito», perché di fatto la madre non ha mai colmato l'appetito del figlio. Tanto è vero che ad un certo punto Tozzi scrive:

> Udivo ridere un bambino. Mi sporsi di più, e vidi, dalla finestra sotto la mia, un tavolino dove era una tazza di caffè e latte con qualche briciola di pane attorno. Io stetti a guardare, e m'illudevo che tutto fosse mio. Ora qualcuno avrebbe chiamato anche me e m'avrebbe dato da mangiare. Mai più guardai con tanta tenerezza le cose altrui che danno il benessere. M'accorsi che amavo quel bimbo e che se avessi parlato con la sua mamma le avrei saputo dire tante cose affettuose.

Insomma, la mancanza è ovviamente quella fisica ed affettiva della madre morta ma è anche quella di chi dalla madre appunto ha ricevuto poco ed è rimasto con quella 'fame' infantile. Nel finale del racconto, quando il protagonista medita il suicidio sulla spalletta di un ponte, Tozzi conclude così:

> Non avevo da dire addio a nessuno; ed a un tratto un odio, un odio formidabile mi fece guardare un uomo, forse un impiegato, che mi passava accanto. Quegli si discostò. E poi guardai l'acqua con lo stesso odio: ed ebbi la voglia di gridarle contro. M'aggrappai alla spalletta troppo alta... E mia madre, proprio lei, mi rovesciò la testa in dietro; e caddi sul lastrico. Mi dissero che ero stato privo di sensi per quasi un'ora ...

È la madre che lo salva dal gesto estremo ma intanto lo fa con un gesto brusco, poco 'materno' per così dire, e poi l'odio che intride il disperato e lo separa dagli uomini e dal mondo sembra proprio quello che nasce dalla mancanza d'amore come impronta natale. La novella sembra insomma una sorta di delirio catartico in cui l'assenza della madre è sinonimo di fame 'a posteriori', cioè la scomparsa reale, ma anche 'a priori', cioè l'impossibilità di colmare la mancanza di protezione e di nutrizione (e si ripensi appunto al *Ciuchino*). Lasciare Castagneto e la Toscana credo abbia rappresentato per Tozzi il via libera interiore verso uno strato più profondo della propria psiche, dove, oltre la rivalità col padre, abitava primige-

nio il vincolo privativo della madre, solo ora affrontabile, consapevolmente ed inconsapevolmente. Fra l'altro, proprio a proposito de *La mamma-La fame* c'è un'ulteriore, significativa curiosità:

Assumendo come esatta la data di composizione segnata dall'Autore sull'autografo, resulta essere stato alquanto abbreviato dall'Autore stesso l'intervallo di anni, indicato nelle prime righe del testo, relativo alla morte della madre, avvenuta in realtà nel 1895. Ma tale abbreviazione diviene perfettamente logica, per quanto con valore approssimato, se si pensa che l'Autore ambientò il racconto in un suo breve periodo fiorentino, di varii anni anteriore alla data di composizione (Tozzi 1988, 915).

Cioè: all'inizio del racconto, che ho trascritto sopra, si parla di 17 anni dalla scomparsa della madre, quindi 1895 + 17 = 1912, ma l'autografo parla appunto di «maggio 1914». Certo conta, per lo spostamento temporale, l'ambientazione fiorentina (l'Arno, i lampioni di Piazza Savonarola, le colline di Settignano) ma conta anche e soprattutto l'esigenza di Tozzi, nel momento in cui abbatte appena giunto nella zona franca di Roma il muro di cinta del labirinto materno, di sceneggiare il ritrovamento psichico nella sua sede cronologicamente deputata, la Toscana.[8]

4. E se infine si getta, seppur rapidamente, lo sguardo almeno sui romanzi (per maggiore omogeneità narrativa con le novelle), certo quelli licenziati dall'autore stesso, per restare nell'ambito dell'ufficialità tozziana come nel caso di *Giovani*,[9] ebbene *Con gli occhi chiusi* è anteriore come stesura al 1914 e non corrisponde al 'quadrilatero narrativo': perché se è vero che parte con sette lutti-**A** (i fratelli morti prima di Pietro) e prosegue con la feroce dialettica padre/figlio-**B** (Domenico/Pietro) e volendo con la mancata mediazione-**C** della figura materna; però a morire è la madre stessa, Ghisola gioca un ruolo centrale ed assolutamente non ridu-

8. Dedola 1990, 25, rispetto alle *Bestie* iniziale e finale riferite entrambe all'allodola ed aggiunte tardi rispetto al corpo centrale dell'opera (*post* giugno 1916), parla di «sostituto materno» collegando l'animale al precedente taglio delle ali dei piccioni da parte della madre, la cui morte egli non avrebbe mai accettato, dimostrandosi incapace di elaborarne il lutto.

9. E quindi escludendo sia i 'non romanzi' come *Bestie*, *Cose*, *Persone*, *Barche capovolte*, sia i romanzi pubblicati postumi ma senza essere licenziati espressamente dall'autore, cioè *Ricordi di un impiegato*, *Gli egoisti*, *Adele*.

cibile al 'quadrilatero', e nel finale apparirebbe forzato, credo, interpretare l'abrasione dell'amore di Pietro per Ghisola incinta di un altro come una punizione e basta («Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghisola, egli non l'amava più»).

Invece *Tre croci* ed *Il podere*, posteriori come stesura al 1914, possono, seppure per sommi capi (dato il diverso genere letterario implicato, il romanzo appunto, più articolato della novella) ricalcare il 'quadrilatero narrativo'.

Difatti in *Tre croci* i fratelli Gambi sono orfani-**A**; difficili e comunque non molto solidali sono i rapporti tra di loro: Giulio il paterno, Niccolò lo scostante, Enrico l'irresponsabile-**B**; possibili mediazioni, tutte fallite più o meno volontariamente, sono quelle dei personaggi che frequentano la libreria dei Gambi-**C**, specie quella richiesta al cavalier Nicchioli, di cui Giulio imita la firma sulle cambiali ed a cui ad un certo punto egli domanda invano un nuovo prestito; infine il suicidio di Giulio-**D**, travolto dallo scandalo, il cui sacrificio annunciato è suggestivamente riportato al modello cristologico da Maxia 1972, ma seguìto a poca distanza dalla morte degli altri due fratelli, quindi senza che sia scattata la compensazione che la prima scomparsa avrebbe dovuto garantire.

Ugualmente, ne *Il podere*, Remigio Selmi eredita la fattoria dal padre morto-**A**; inizia lo scontro poi con l'amante del genitore, Giulia, che gli farà causa per l'eredità-**B**, vincendola; così fallisce la possibile mediazione della matrigna, Luigia, che si accosta al ragazzo senza saperlo davvero aiutare-**C** anche rispetto agli assalariati, tra cui spicca un'altra possibile mediazione, quella del vecchio Picciòlo, che fallisce dinanzi alla volontà di morire dello stesso Remigio; che difatti viene accoltellato dal contadino Berto-**D,** il quale oscuramente da sempre lo odia.

Insomma, senza voler entrare per forza nel merito della discussione critica che contrappone la linea-Baldacci 1993, convinta di una frattura fra il sessennio di Castagneto (1908-14), più legato ai 'misteriosi atti nostri' che sconnettono la prosa tozziana, ed il sessennio di Roma (1914-20), più ideologico nella strutturazione dei romanzi; alla linea-Luperini 1994, più propensa a sottolineare la continuità nel tempo di una scrittura comunque desultoria, con scarti verticali, di profondità, che interrompono la linea orizzontale della narrazione, vorrei invece ricapitolare alcuni punti saggistici che toccano inevitabilmente i temi critici sul tappeto: 1)

esiste una sorta di 'quadrilatero narrativo', cioè una mappa di racconto in quattro funzioni narrative (Morte di un parente - Rapporto di contrasto fra due personaggi – Fallimento di una potenziale mediazione – Punizione di uno dei due antagonisti) che contraddistingue le novelle, tutte posteriori come stesura al 1914, di *Giovani*, l'unica raccolta di racconti licenziata da Tozzi; 2) lo stampo narrativo potrebbe rappresentare l'emersione, più o meno consciamente elaborata da parte di Tozzi, del lutto materno, appunto secondo il percorso psichico: Morte della madre come colpa da espiare - Rivalità col padre - Mancanza della mediazione materna - Punizione catartica del lutto; 3) il 'quadrilatero narrativo' sembrerebbe sostanziare solo novelle, e non unicamente quelle di *Giovani*, posteriori al maggio 1914, cioè al momento dell'abbandono della Toscana e del trasferimento dello scrittore a Roma, con l'avvio di una discesa al ruolo psichico della Madre, dopo aver attraversato quello del Padre (soprattutto nel romanzo *Con gli occhi chiusi*); 4) in questo senso il 'quadrilatero narrativo' sembra trasparire anche nei due romanzi posteriori al fatidico 1914, *Tre croci* ed *Il podere*, senza per questo costituire una sovrastruttura ideologica quanto piuttosto una chiave catartica al modo quasi delle tragedie greche.

Riferimenti bibliografici

Baldacci 1993 = L.B., *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi.
Carteggio 1988 = Federigo Tozzi, *Carteggio con Giuliotti*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi.
Debenedetti 1971 = G.D., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti.
Dedola 1990 = R.D., *Tozzi*, Roma, Bagatto Libri.
Freud 1913 = S.F., *Totem e tabù*, Torino, Boringhieri, 1976.
Gioanola 1991 = E.G., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, pp. 114-48.
Luperini 1994 = Federigo Tozzi, *Giovani e altre novelle*, a cura di R.L., Milano, Rizzoli.
Marchi 1987 = Federigo Tozzi, *Opere*, a cura di M. M., Milano, Mondadori.
Marchi 1993 = M.M., *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti.
Maxia 1972 = S.M., *Uomini e bestie nella narrativa di Tozzi*, Padova, Liviana.
Tozzi 1988 = Federigo Tozzi, *Le novelle*, 2 voll., a cura di G.T., Firenze, Vallecchi.

Vittorio Coletti

FORME DELLA TESTUALITÀ IN UNGARETTI

Nelle sue due grandi raccolte di primo Novecento, *Allegria di naufragi* e *Sentimento del tempo*, Ungaretti sembra mettere in discussione ovvero scavalcare senza esitazione il recinto più solido di tutta la tradizione letteraria, sotto ogni latitudine: il testo, il componimento. L'unità-testo si configura infatti, a volte, in quelle poesie, più come il risultato di un assemblaggio di aggregati sintattici senza legami formali evidenti tra di loro, che il prodotto di una gettata testuale compatta e univoca. È noto come il processo correttorio tenda spesso a isolare le subunità strofiche, staccandole sintatticamente (oltre che metricamente) dai dintorni. «Amò la Francia / e mutò nome / in Marcel» del celebre *In memoria* diventa: «Amò la Francia / e mutò nome // Fu Marcel». Ne *I fiumi* le strofe che introducono i vari fiumi («Questo è il Serchio», «Questo è il Nilo», «Questa è la Senna») emergono da elisioni sintattiche (cancellazione di *e* e della continuità periodale) e da nuovi confini metrici (le strofe stesse). Il testo risulta così composto da blocchi separati e incomunicanti (versi e strofe fortemente staccati, molto isolati dai circostanti), che incastonano tra lunghe pause le emersioni della parola o della frase o della strofa. *La pietà*, poemetto di *Sentimento del tempo*, è diviso in sezioni, tre (su quattro) delle quali fatte in massima parte di versi autonomi e isolati in strofe o versi-strofa, che il lavoro variantistico ha ulteriormente separato dai vicini (ancora una volta cancellazione di nessi frasali: «Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole? // E ora regno sopra fantasmi» che diventa «Ho fatto a pezzi cuore e mente / Per cadere in servitù di parole? // Regno sopra fantasmi» e «Tu m'hai discacciato dalla vita. // E

mi scaccerai dalla morte?» che dà: «M'hai discacciato dalla vita. // Mi discaccerai dalla morte?»), mentre si infittisce, come per un parallelo contrappunto, un uso di leganti testuali e discorsivi depistanti, come i molti *E* in inizio di strofe (tipo «Di noi nemmeno più ridi? // E compiangici dunque, crudeltà», oppure «E tu non saresti che un sogno, Dio?»), o l'attacco con risposta negativa («O foglie secche, / Anima portata qua e là... // No, odio il vento e la sua voce»), tutti segnali che suppongono precedenti cancellati o ellittici.

Di più: Ungaretti intacca l'unicità del testo, l'insostituibilità delle sue parti, l'irreversibilità del suo ordine; insomma la consistenza di ciò che il Novecento (con lo strutturalismo più di ogni altro metodo critico) ha esaltato più di tutto nel testo letterario. Ecco strofe passare da un componimento all'altro, uscire da una poesia per costituirne una nuova o per emigrare tra i componenti di un'altra.

I quattro versi finali dell'attuale redazione di *A riposo* in *Porto sepolto* del '23 costituivano, con minime varianti (e un verso in più), una poesia a sé stante e senza titolo. Gli ultimi tre versi di *O Notte* («Oceanici silenzi, / astrali nidi d'illusione, / O notte.») di *Sentimento del tempo* in *Porto sepolto* del '23 erano una poesia a parte. *Universo* («Col mare / mi sono fatto / una bara / di freschezza») in *Porto sepolto* del '16 e in *Allegria* del '19 era tutt'uno con *La notte bella* che subito la precede e ingloba nell'edizione definitiva di Mondadori. *Vanità* di *Allegria* del '19 in *Porto sepolto* del '23 viene risolta in due testi autonomi, corrispondenti alle due strofe, con varianti, e poi torna a fare corpo unico nelle stampe Mondadori.

Il gran movimento correttorio di un testo sfocia dunque addirittura in componimenti diversi, a dimostrazione della virtualità e della mobilità dell'identità testuale stessa. Ancora esempi da *Sentimento del tempo*: i versi della seconda redazione di *Sirene* (uscita in «Solaria») servono poi a *Danni con fantasia*, mentre il componimento dal titolo *Sirene* torna a rielaborare (a partire da «Scrittori nuovi» del 1930) la primitiva (1923) stesura. I versi iniziali della seconda versione di *Ricordo d'Affrica*, edita col titolo *Usignolo* in «Commerce» del 1925, sono finiti a comporre, con variazioni, *Una Colomba*. *Lido* e *Leda* erano in «Commerce» una sola poesia, poi si sono divise in due, avvalendosi entrambe di materiale lessicale usato pari pari anche in *Lago luna alba notte*. Una parte del secondo «canto» di *Le stagio-*

ni, nella redazione (intermedia) che si leggeva sulla «Gazzetta del popolo», è poi finita, con varianti, in un componimento diverso: *Ti svelerà*; un passaggio di questa redazione («quando / il sole avrà toccato / la terra della notte») si legge (già? la data nel titolo reca 1927) in *Notte di marzo* («Quando toccato avrà la terra»); inoltre, versi che la precedono nell'edizione del '23 sono stati riusati per una poesia autonoma, intitolata *Giugno* (1925, «Commerce»), come una più celebre composizione di *Allegria*. *Primo Amore* nasce da una costola (quella d'attacco) della seconda redazione de *Il Capitano*, uscita su «Italia letteraria». I due componimenti spuntano così da una stessa radice e quello conclusivo più lungo e complesso (*Il Capitano*) espone anche con l'evidenza del corsivo il forte stacco per cui, da immagini notturne, lunari (una delle quali è quella che ha dato vita a *Primo amore*) si passa all'immagine dell'ufficiale morto in guerra (parola accuratamente cassata nel processo correttorio, che le sovrappone appunto quella di «notte»). L'ultimo verso «Parve di piume», detto indifferentemente del capitano e della luna, riappare (riferito alla luna) in parte in *Ultimo quarto*, dove alla luna, «piuma di cielo», si chiede, con sviluppo tematico simile a quello del *Capitano*, se «trasporti il murmure d'anime spoglie».[1]

Assistiamo dunque a una fitta emigrazione di componenti da un testo all'altro, con una sorta di spendibilità preliminare del materiale in svariati contesti o differenti contenitori. La cosa è ovviamente ancora più intensa (anche se meno dirompente) quando si scende a livello di versi, emistichi, sottosezioni metrico-sintattiche che ritornano in componimenti diversi. L'attacco di *Sera* («Appiè dei passi della sera / Va un'acqua chiara / Colore dell'uliva») riprende il celebre «sera appiè degli ulivi» di *Isola*, che si era aperta, lo si ricorderà, col famoso emistichio «anziane selve assorte», in cui l'aggettivo molto esposto «anziane» proviene da *Alla noia* (datata 1922): «Quale fonte timida a un'ombra / Anziana di ulivi / Ritorni a assopirmi», in versi a loro volta riusati con poche variazioni in *Caino*: «Come una fonte nell'ombra, dormire!», poesia in cui, per di più, riappaiono altri materiali di *Alla noia* (i versi «Memoria, fluido simulacro, / Malinconico scherno, / Buio del sangue...» ritornano in «Mai non vedrò nella notte del sangue? // Figlia indiscreta della noia»).Versi di *1914-*

1. Barenghi 1999, 173-96.

1915, apparsa in *Sentimento del tempo*, ne riprendono alcuni di una redazione quasi coeva di *Popolo* finita in *Allegria* («La perla ebbra del dubbio / già sommuove l'aurora e / ai suoi piedi momentanei / la brace» e «i virgulti dell'alta neve / orlano ormai taglienti / la vista consueta» del testo di *Allegria* tornano in quello di *Sentimento* così: «Ma il dubbio, ebbro colore di perla, / [...] / spuntò adagio ai limiti, / E s'era appena messo a serpeggiare / Che aurora già soffiava sulla brace» e «Neve vedeva per la prima volta, / In ultimi virgulti ormai taglienti / Che orlavano la luce delle vette»). Lo slittamento semantico dal sole nascente al dubbio, dal concreto all'astratto, è così ribadito e definito in due componimenti distinti di due raccolte diverse.[2]

Ne nasce un indebolimento dell'unicità, della irrevocabilità del testo, a favore della robustezza, della costanza del materiale che lo compone. Parole, versi, strofe di alta (quanto preziosa, ambigua) pregnanza si posizionano con una certa libertà e arbitrarietà ora in una ora in un'altra composizione e affermano la precedenza delle molecole, dei singoli tasselli sui mosaici che ne risultano. Accennando a questa gemmazione di testi diversi da uno stesso originario (o viceversa alla confluenza in uno di materiali di disparata provenienza) e alla parallela dispersione testuale di brani, versi, prodotto linguistico vario, Glauco Cambon[3] sottolinea alcuni sviluppi di testi dialogati, come la prima redazione di *D'Agosto* poi risolta in tre staccati monologhi, rispettivamente dallo stesso titolo e dal titolo *Un lembo d'aria* e *Ogni grigio*, o come la redazione originaria di *Apollo* (poi monologante in cinque versi strofa molto staccati), in cui dialogavano Clio e un Coro. Secondo Cambon, per altro, questo sarebbe l'indicatore di una pulsione drammatica, di una tendenza a sdoppiare più nettamente le voci, che, ne riparleremo anche qui, si fa particolarmente vistosa in testi come *Le Stagioni* o *Il Capitano*, dove persino i caratteri (tondo e corsivo) e la punteggiatura (le parentesi) evidenziano la compresenza nello stesso testo di componenti e ragioni espressive diverse. Il tentativo di ritrovare un'unità compositiva legittimando la palpabile disomogeneità con la pluralità delle voci è sicuramente fondato (anche se non sempre allo stesso modo), ma forse anche viziato da un'idea di compat-

2. Si veda, su tutto questo, Ossola 1982.
3. Cambon 1976, 77-137.

tezza, di coerenza testuale, di unitarietà che, in fin dei conti, non stava così a cuore all'Ungaretti del *Sentimento*, che, semmai, cercava i luoghi solidi, gli spazi conclusi del suo discorso non nella misura del testo, né in quella di una sua sezione distinta (magari numerata come a volte succede), ma in quella, più ridotta, della strofa o del verso.

L'autorità del testo è quindi parzialmente revocata in dubbio da Ungaretti. Il poeta sembra parlare un discorso continuo e circolare, fatto di costituenti basali (strofa, verso) ricorrenti, la cui collocazione in unità testuali discrete è, alla fine, secondaria e imprevedibile, continuamente riformabile. Lo si vede anche dal frequente mutare dei titoli, non solo dentro lo stesso raggio semico (tipo, in *Allegria*, *Sbadiglio-Noia, Eternità-Eterno*), ma anche con fuoriuscite molto vistose da esso (*Nebbia-Levante, Diluvio-Nasce forse, Vendemmia-Fase d'oriente, Nostalgia-Sogno*). Di qui casi come *Leda*, che è di fatto solo una coppia minima con *Lido* da cui si è staccata e il cui titolo non ha, per ammissione dello stesso autore, alcun valore di contenuto o il doppio ricorrere di *Ricordo d'Affrica*, in *Allegria* (provenendo da un precedente *Meriggio di agosto*) e in *Sentimento del tempo* (dopo essere stato *Sera, Usignolo, Ricordo*). Ancora più sconcertante la diversa titolazione delle redazioni precedenti la conclusiva dei vari «canti» della *Morte meditata*, ascritti, i primi tre, al *Sentimento della memoria* e i secondi tre al *Sentimento del sogno*. Glauco Cambon ha diligentemente ricostruito i movimenti redazionali dei *Canti* che compongono, da ultimo, l'intero poemetto, una composizione (davvero è il caso di chiamarla così) che rivela la predicabilità di un singolo testo a titoli (e quindi a temi) diversi: più che altrove qui Ungaretti scivola continuamente da una figura all'altra, dall'astratto al concreto, dalla morte alla donna, dalla bestia alla memoria, dal sogno alla realtà, con una fuga incessante dei significati che sembra appunto trovare il suo corrispondente in una testualità aperta, non univoca, mobile.

Questa corrosione della tenuta testuale si fa più forte nel passaggio da *Allegria* a *Sentimento*. Nella prima raccolta, dove persino la radicale rinuncia alla punteggiatura finiva più per esaltare le discontinuità metriche che per ridurle, erano tuttavia all'opera misure di (ri)aggregazione semantico-grammaticale, gesti retorici e linguistici di ricostruzione, i parallelismi («Mi sento», «Mi sento», «Mi sento» in attacco di strofa in *Trasfigurazione*), isotopie vistose (si veda *Girovago*) e soprattutto la coesione assicurata da

supporti grammaticali, congiunzioni testuali come *ma*, legamenti temporali (in *Natale* le strofe iniziano con: «Non ho», «Ho», «Lasciatemi», «Qui», «Sto»; altrove si evidenziano in apertura nessi congiuntivi come, in *Perché?*, «Da quando», in *La notte bella*, «Ora», in *Monotonia*, «Una volta», in *Annientamento*, «Oggi», in *Giugno*, «Poi», «Ora» ecc.). E insomma la scansione per pause e distacchi, molto forti, non arrivava quasi mai a minacciare l'unicità, la consistenza testuale.

Con *Sentimento* si fa invece più incisiva l'opera di decostruzione del testo, quasi in parallelo all'opposta (e tanto, anche troppo sottolineata) ricostruzione delle misure metriche, come se ciò che guadagnano in autonomia e consistenza il verso e la strofa dovesse perderlo il componimento globalmente inteso.

Del resto, non c'è da sorprendersi, se è vero che il libro più attivo nell'attacco alla testualità è quello, nel primo Novecento, forse fornito dei materiali linguistici meno innovativi (dico ovviamente *I Canti orfici* di Dino Campana).[4] In *Allegria* l'isolamento metrico dei vari blocchi strofici non comportava anche l'esplosione del testo, tutto l'interesse del poeta essendo puntato sulla lingua essenziale, scavata, molecolare. Nel *Sentimento* invece, spostatasi l'attenzione verso unità superiori alla parola (il verso, la strofa), lo sperimentalismo ungarettiano si è applicato (anche) al testo, designandolo come un luogo né definitivo (questo, in fondo e in parte, lo era già in *Allegria*) né unitario né univoco. La portanza delle nuove molecole metriche ne riesce esaltata e, al tempo stesso, la loro consistenza (di tanto superiore a quella degli atomi di *Allegria*) garantisce comunque dei nuclei coerenti e riconoscibili dentro il testo. Quel movimento semantico che Stefano Agosti,[5] riprendendo insuperate osservazioni di Giacomo Debendetti,[6] ha di recente ottimamente descritto come «telescopage», slittamento semantico con cancellazione del significato di partenza, rovesciamento di attribuzioni tra oggetti, esseri umani e concetti, ha forse il suo corrispettivo più chiaro nello scompaginamento della tenuta e della coerenza testuale. Emblematico il *Canto sesto* della *Morte meditata*, la cui «attinenza tematica» all'insieme è per molti aspetti anche più «tangenziale» (Cambon). Leggiamolo:

4. Coletti 1999.
5. Agosti 2000.
6. Debenedetti 1980.

O bella preda,
Voce notturna,
Le tue movenze
Fomentano la febbre.

Solo tu, memoria demente, 5
La libertà potevi catturare.

Sulla tua carne inafferrabile
E vacillante dentro specchi torbidi,
Quali delitti, sogno,
Non m'insegnasti a consumare? 10

Con voi, fantasmi, non ho mai ritegno,

E dei vostri rimorsi ho pieno il cuore
Quando fa giorno.

Cinque strofe, di cui solo le due ultime, separate appena da una virgola e avvicinate da una *e*, sono, con tutta evidenza, comunicanti sintatticamente e semanticamente. L'argomento sono i fantasmi, i sogni. La prima strofa apostrofa, col tu, una «voce notturna» (quindi del sogno), qualificandola come «bella preda», un'apposizione ferina della donna che Ungaretti usa già in *Giugno* (dove è «pantera») e che immette così una figura femminile a rappresentare il sogno, i suoi fantasmi di morte (lo aveva spiegato nel *Canto primo* dello stesso poemetto). Nella seconda strofa il «tu», prima rivolto alla «voce», ora apostrofa una «memoria demente», oscura, che sembra spostare altrove l'obiettivo, anche se non sarà difficile intenderla come ulteriore proprietà dei torbidi sogni notturni. La terza strofa si rivolge direttamente al «sogno» ma lo introduce parlando della sua (?) «carne inafferrabile / e vacillante», con un passaggio quindi delle connotazioni a un'immagine femminile tentatrice (da qui i «rimorsi» della conclusione), la stessa sicuramente di cui tratteggia le «movenze» il precedente *Canto quinto* («Sei la donna che passa / come una foglia»), composizione, a detta di Cambon,[7] originariamente rivolta davvero a una donna. Il testo dunque procede per spostamenti (concreto-astratto, umano-fantastico, amore-morte, memoria-sogno) e apre ogni strofa

7. Cambon 1976, 77-137.

(eccetto l'ultima) con un «tu» rivolto, almeno a prima vista, a un interlocutore diverso, accentuando nel lettore l'impressione di un insieme testuale a basso grado di unità e coerenza.

Ancora più forte è questa impressione in chi legge *Caino*:

Corre sopra le sabbie favolose
E il suo piede è leggero.

O pastore di lupi,
Hai i denti della luce breve
Che punge i nostri giorni. 5

Terrori, slanci,
Rantolo di foreste, quella mano
Che spezza come nulla vecchie querci,
Sei fatto a immagine del cuore.

E quando è l'ora molto buia, 10
Il corpo allegro
Sei tu fra gli alberi incantati?

E mentre scoppio di brama,
Cambia il tempo, t'aggiri ombroso,
Col mio passo mi fuggi. 15

Come una fonte nell'ombra, dormire!

Quando la mattina è ancora segreta,
Saresti accolta, anima,
Da un'onda riposata.

Anima, non saprò mai calmarti? 20

Mai non vedrò nella notte del sangue?

Figlia indiscreta della noia,
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
Non c'è vento che se le porti via? 25

Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la primavera eterna

E, finalmente nuova,
O memoria, saresti onesta.

Il componimento varia innanzitutto i modi dell'enunciazione, con uno stacco netto tra l'enunciato in terza persona della prima strofa e l'andamento allocutivo (e dunque con uso delle prime due persone) nelle strofe restanti. Oltre all'io e al tu, dunque, un egli. Ma i tu sono attanti diversi, ancorché parzialmente sovrapponibili: si va da Caino all'anima, alla memoria. Prima dialoga col «pastore di lupi» dal «piede leggero», identificando, come vuole la leggenda già immortalata da Dante nel *Paradiso*, la Luna con Caino (la tradizione popolare vede il primo omicida nelle macchie lunari). Questa identità (o trasposizione) spiega un verso di alta concentrazione metaforica come «hai i denti della luce breve», in cui «denti» nasce da «pastore di lupi» mentre «luce» viene fuori ovviamente da una «luna» per altro non nominata ma identificabile in Caino. In *Leda* aveva scritto, con soluzione analoga a questa, «I luminosi denti spengono / l'impallidita», con un'attribuzione alla luce di «denti», spiegabile, come ha notato Agosti, con l'aspetto a scala, seghettato, dei riflessi della luce (in *Leda* del sole) sull'acqua. Questo scambio di proprietà potrebbe spiegare bene la quarta strofa e anche la quinta, dove possiamo intravedere immagini di notturni lunari, con la luna in movimento tra le nuvole, quando il tempo diventa «ombroso», nuvoloso e «cambia», volge al brutto, con attribuzione consueta al tempo e ai corpi astrali di proprietà della vita e dell'uomo. La strofa-verso sesta sposta radicalmente il tema della poesia, scivolando grazie al tramite dell'«ombra», in altro, diversissimo, ambiente testuale; il tentativo di Cambon di ricompattarlo non può dirsi del tutto persuasivo. Abbiamo visto che Ungaretti utilizza qui materiali già saggiati, anni prima, in *Alla noia*. Il desiderio di riposo dei sensi e dell'anima, la calma di un movimento, come ha osservato Guglielmi,[8] ossimoricamente sedato, inducono, con la speranza di un solo attimo di quiete, l'apostrofe all'«anima». Ma, con un altro stacco imprevedibile, la poesia sposta il centro di interlocuzione dall'anima alla «memoria», causa del suo «incessante» turbamento. L'anima - lo sappiamo dalla *Pietà* (il poeta vi compiange l'«anima portata qua e là» dall'odiato «vento» e dalla «sua voce / di bestia

8. Guglielmi 1989, 45-76.

immemorabile») – è tormentata dalla «memoria incessante», dall'interminabile e buio assommarsi del passato in ogni uomo (la «notte del sangue» fa il paio nel *Canto secondo* della *Morte meditata* con «la buia veglia dei padri» del *terzo* e non ha più nulla a che vedere col lieto recupero di un'origine tante volte tematizzato nell'*Allegria*). Rischiarare la memoria (segno di peccato), auspicando un vento che si porti via «le nuvole» della sua «polvere», farla antifrasticamente «nuova» è dunque il modo per riconquistare l'innocenza, per far coincidere la purezza dell'origine con la tradizione, con un passato ripulito, «onesto». In termini di poetica è la definizione di una riproposta moderna dell'operazione leopardiana di ritorno all'antico (formale) per essere nuovo, puro, originario. Ora, se pensiamo che la prima metà della poesia è tutta centrata sull'immagine di Caino-luna, su palpabili «effetti lunari», lo strappo della seconda parte (per di più tipograficamente non segnalata) è davvero forte e, per quanto il tutto sia, alla fin fine, in qualche modo semanticamente ricomponibile, il passaggio da una zona di figure concrete, sensibili (notte, luna), a una di figurazioni astratte, di idee e principi diversi (anima, memoria) è tale da farci dubitare della pertinenza di due zone così differenti a uno stesso ed unico contenitore. Ma proprio questo è il modo di lavorare e, forse, l'obiettivo di Ungaretti in quegli anni: il *Sentimento* mette in discussione il testo, dopo che l'*Allegria* ha sconvolto la lingua.

Uno dei casi più emblematici, in cui depistaggio semantico e decostruzione testuale si esaltano a vicenda è certamente *Le Stagioni*, poemetto su cui Cambon ha già proposto un acrobatico esercizio interpretativo.

I

O leggiadri e giulivi coloriti
Che la struggente calma alleva,
E addolcirà,
Dall'astro desioso adorni,
Torniti da soavità, 5
O seni appena germogliati,
Già sospirosi,
Colmi e trepidi alle furtive mire,
V'ho
Adocchiati. 10

Iridi libere
Sulla tua strada alata
L'arcano dialogo scandivano.

È mutevole il vento,
Illusa adolescenza. 15

2

Eccoti domita e turbata.

È già oscura e fonda
L'ora d'estate che disanima.

Già verso un'alta, lucida
Sepoltura, si salpa. 5

Dal notturno meriggio,
Ormai soli, oscillando stanchi,
Invocano i ricordi:

Non ordirò le tue malinconie,
Ma sul fosso lunare sull'altura 10
L'ombra si desterà.

E in sul declivio dell'aurora
La suprema veemenza
Dell'ardore coronerà
Più calmo, memorando e tenero, 15
La chioma docile e sonora
E di freschezza dorerà
La terra tormentata.

3

Indi passò sulla fronte dell'anno
Un ultimo rossore.

E lontanissimo un giovane coro
S'udì:

Nell'acqua garrula 5
Vidi riflesso uno stormo di tortore
Allo stellato grigiore s'unirono.

Quella fu l'ora più demente.

4

Ora anche il sogno tace.

È nuda anche la quercia,
Ma abbarbicata sempre al suo macigno.

È noto, lo ha spiegato Giacomo Debenedetti, che, nel *Sentimento del tempo*, Ungaretti punta a una poesia che abolisce l'io, «anonima» (è la parola che lui usa per spiegare questa decisione), e affida quindi a figure mitiche, leggendarie, quasi acroniche la registrazione degli eventi (si pensi a una poesia celebre come *Isola*). Tra queste figure «universali» e anonime si ritrovano anche ben collaudate immagini del giorno (*Paesaggio*) e dell'anno (*Le Stagioni*), usate per disegnare le diverse tappe dell'età e della vita dell'uomo. Su *Stagioni* disponiamo anche di un abbozzo di autocommento che funziona da guida nella impervia lettura.[9] Pochi componimenti sono in effetti testualmente esplosivi e quindi malamente decodificabili come questo. Non tanto, questa volta, nel suo insieme. Le quattro sezioni (corrispondenti alle quattro stagioni e quattro età della vita) sono infatti semanticamente abbastanza riconoscibili ed è comprensibile il motivo che le lega insieme, anche se il passaggio da una all'altra è comunque assai secco. Ma molto slegata, spezzata appare la costituzione interna delle singole sezioni numerate. Intanto, tutte, escluso l'ultima, brevissima, contengono una sottosezione in corsivo che si stacca nettamente da quanto la precede, ancorché in due casi la introducano delle modalità del dire o del ricordare («invocano i ricordi:», «s'udì:»; solo nella quarta sezione non c'è strofa in corsivo, e non a caso il verbo annuncia il silenzio: «tace»). Questi enunciati-strofe «corsivi», presentati come nascenti dal di fuori, dall'esterno del testo, si affacciano nel primo «canto» (così chiama Ungaretti le varie sezioni) con una forma il cui legame con i dintorni è pressoché irreperibile, né l'ipotesi unificante di Cambon (due voci, l'una della realtà sensuale e l'altra di quella ideale) finisce di convincere. Le redazioni precedenti ci aiutano a riconoscere nelle «Iridi» (in cui Cambon vede le «stelle» della notte?!) non solo le dee del mito, messaggere tra l'Olimpo e la Terra (e per questo nell'iconografia «alate»), ma anche i fiori del giaggiolo, che «germogliano» (il verbo è usato al v. 6 a proposito dei «seni», e

9. Maggi Romano-Terzoli 1989, 333-36.

prima c'era, direttamente riferito alle iridi, addirittura un più esplicito «fiorivano») in primavera. L'«arcano dialogo» è, lo dice Ungaretti stesso,[10] quello dei sensi che nascono al desiderio, all'amore; per questo il «canto» si apre con immagini che sono della natura e al contempo di donna, di sensuale femminilità. Ma chi è il *tu* cui si rivolgono le oscure parole qui citate? Nelle due redazioni precedenti c'erano delle figurazioni apostrofate col tu, e si poteva ritenere che questo stesso tu fosse poi ripreso dal «tua» della «strada alata». Si trattava di un «povero fantino» (figura del poeta?) «impegnato a perdifiato» nella corsa (della vita?) e, successivamente, con radicale modifica, di un «bel momento» (poi riusato in *Ti svelerà*) invitato a tornare, a rivivere nel «ricordo». La versione finale, cancellando anche questi tenui referenti (residui «crepuscolari» li dice Ossola), immette la seconda persona senza alcun preavviso e costringe ad attendere l'invocazione seguente all'«illusa adolescenza» per trovarle un corrispettivo grammaticale attendibile (il sintagma non dovrebbe quindi essere apposizione del «tempo» «mutevole»). Il secondo «canto» si apre anch'esso alla seconda persona: «Eccoti domita e turbata», in cui il commento di Ungaretti ci suggerisce (inaspettatamente) di vedere un'anticipazione della «quercia» che farà più avanti (solo nell'ultimo canto) la sua apparizione, ma che per ora introduce una inesplicata immagine (femminile) dell'estate, cioè, dal punto di vista biologico, della piena maturità. Al colmo dell'esistenza cominciano ad affiorare i ricordi, che, però, lo dice il segmento in corsivo, non alimentano le «malinconie» «tue», cioè della (quercia?)-donna-vita giunta al suo mezzo, ma assicurano che, anche nella stagione più piena («la suprema veemenza / dell'ardore»), un «refrigerio» (quello del vento che si leva al mattino al sorgere del sole) conforterà i rami dell'albero-donna-vita («la chioma docile e sonora») «e di freschezza dorerà / la terra tormentata». Abbiamo già osservato come il tratto corsivo di questo secondo canto, in una redazione molto diversa da quella iniziale e dalla definitiva, sia passato a un certo punto a comporre un'altra poesia (*Ti svelerà*), segno della scarsa pertinenza testuale di questo inserto all'interno della sezione di *Stagioni*. Ma non occorreva tanto per misurare la messa in discussione dell'attinenza di un segmento col precedente, del resto già denunciata con forza dal corsivo. Anche il terzo «canto» (dell'au-

10. Maggi Romano-Terzoli 1989, 335.

tunno, del «grigiore stellato») è arrivato alla sua stesura finale passando per un componimento autonomo (*Sera* in «Commerce»). In quella redazione i primi due versi suonavano così: «Indi passò, del giorno / in sulla fronte, l'ultimo pallore» e si può vedere subito come, nell'assetto finale, lo sconvolgimento semantico sia davvero radicale («anno» invece di «giorno» , «rossore» in luogo di «pallore»). Ma questa indifferenza semantica non è solo legittimata da un repertorio di consolidate equivalenze ungarettiane (ciclo del giorno = ciclo delle stagioni = vita), ma anche da un assetto testuale che ammette, in sostanza, gli sviluppi più diversi (in cui giorno è come anno, rossore è come pallore), dal decorso di una testualità aperta, disponibile (quasi) a ogni costituente perché liberata dal vincolo della stretta coerenza. Nell'ultimo canto appare finalmente la «quercia», di cui si erano già predicati sensazioni e aspetti (in modo più chiaro nelle redazioni preliminari), a suggellare, con la sua nudità, l'inverno (dell'anno e dell'esistenza, la vecchiaia) e la resistenza minimale ma tenace della vita anche quando «il sogno tace» definitivamente. Il montaggio delle diverse sezioni e, nelle prime tre, dei differenti brani strofici che le compongono è molto visibile (il corsivo lo denuncia, stacchi linguistici netti lo sottolineano: cambi di tempi verbali ecc.); il componimento procede aggregando brani conclusi e autosufficienti ma la cui conciliazione reciproca è deliberatamente problematica e rende non semplice la decifrazione delle singole parti e, alla fine, di tutto l'insieme.

È una pratica di composizione questa che la costante procedura di slittamento delle immagini propria di *Sentimento del tempo* trasferisce dal piano della lingua a quello del testo. Ce n'erano anticipazioni già in *Allegria*, in *Giugno*, poesia composta di spostamenti semici successivi (la notte in tempo di guerra, un'immagine di futuro riposato nella casa con l'amata, l'amata stessa paragonata a una «pantera», l'amore appassionato con la donna minutamente descritto, infine il ritorno al presente, un nuovo ricordo, l'Africa, il rientro nell'attualità con la ripetizione della domanda con cui la poesia era cominciata...). Ma, come si può vedere, nel componimento di *Allegria*, Ungaretti ricompone gli scostamenti interni del testo assicurandogli unitarietà addirittura col legarne la conclusione all'inizio; *incipit* ed *explicit* ripetono infatti la stessa domanda. Una radicale incisione nella tenuta della testualità, lo abbiamo già detto, si ha solo

con *Sentimento del tempo* e se ne ritrovano tracce ancora nella *Terra promessa*, per altro già arresa (nei *Cori*, ivi compresi quelli più tardi del *Taccuino del vecchio*) alla forma del frammento, del testo scorporato, interrotto, inconcluso, riduzione del progetto ambizioso di una testualità nuova, aperta, molteplice, e dichiarazione del suo fallimento, forse anche del suo eccesso di intellettualità.

«Lo sperimentalismo è il tratto costante della produzione» di Ungaretti, ha osservato Guido Guglielmi;[11] il poeta non smette mai di sperimentare forme nuove, diverse e soprattutto lo fa, oggi lo si vede meglio che in passato, nel suo momento più culturalmente ambizioso e consapevole, nel *Sentimento del tempo*.

Che questo sia anche il segno del limite soprattutto del secondo Ungaretti continuo a crederlo, persuaso come sono che l'oltranza formale, la «sovradeterminazione verbale», per dirla con Agosti, sia spesso più un paravento dall'abisso cerebrale, dalla confusione della ideazione poetica che una forma espressiva convincente. Ma non c'è dubbio che questa aggressione alla forma, specie a quella testuale, il cui appiglio è il più necessario per il lettore, sia l'esito più alto (per quanto instabile) di un progetto di poesia intellettuale, culturale, affidata all'oggettività delle immagini, alla tenuta di nuclei discorsivi definiti, più che alla logica sequenzialità dell'insieme.

Del resto, il responsabile principale di ogni sequenza costituita in testo è l'autore-locutore e la poesia più ardua del *Sentimento*, lo abbiamo già detto è quella in cui il tempo riesce a farsi soggetto, a esprimere cioè il sentimento che ha di sé, abolendo il poeta, il suo io empirico, nascondendolo nell'«anonimia», nell'evidenza fonda e conturbante del mondo al di qua (se non al di là) del riferimento all'individuo (storico, biografico ecc). Solo mettendo in discussione la persistenza del soggetto, la sua consistenza si può insinuare il dubbio perfino sulla identità, sulla riconoscibilità della forma-testo, il corrispondente più tradizionale e sicuro della soggettività individuale in qualsivoglia forma di comunicazione. Ci sarà certo da osservare anche, come ha fatto Debenedetti in una splendida lettura di *Lago Luna Alba Notte*, che l'esitazione della testualità è a volte dovuta proprio (anche) all'affiancarsi di una poesia dell'io, ancora intrisa di tempo,

11. Guglielmi 2000.

di storia, di eventi, a una lirica assoluta, semanticamente liberata dagli obblighi del soggetto enunciante e quindi del codice corrente, come se due poetiche convivessero nella stessa raccolta e, a volte, nello stesso componimento (caso tipico *Il Capitano*). Non per nulla, quando riemergono il poeta, la sua vita, le sue emozioni non solo spunta una dizione più riposata e, per farla corta, meglio decodificabile, ma il testo si impone anche per una maggiore coerenza, per una più evidente tenuta. Non è un caso insomma che certe soluzioni testuali estreme non si trovino nei più caldi e diretti componimenti del *Dolore* e di *Un grido e paesaggi* e siano invece più frequenti nelle poesie più raggelate, più spersonalizzate del nucleo duro di *Sentimento del tempo* (*Leggende*, *Inni*) e nella *Terra promessa*.

La cosa non stupisce. Anche l'analisi strutturale ha riconosciuto nel ruolo dell'autore-locutore una fortissima garanzia della testualità poetica. I requisiti basilari per l'esistenza di un aggregato distinto e unitario possono, in poesia, ridursi al grado minimo di unificazione, che è quello dell'operazione stessa condotta dal personaggio-scrittore che lo monta e propone. Coesione e coerenza possono rarefarsi molto, ma la sussistenza, la percepibilità del tratto discreto «testo» sono date (oltre che dall'essenziale disegno tipografico: non c'è – quasi – nel Novecento poesia che non debba essere vista e letta) dall'avallo di senso che a quell'ammasso linguistico viene dall'accertata presenza di un soggetto che lo avanza come suo. Quando, come succede nel *Sentimento del tempo*, il soggetto viene occultato o rimosso (per quanto la cosa sia possibile) ci troviamo al punto massimo della destrutturazione del testo poetico, che, in questi casi, sembra poter difendere la propria identità (e autosufficienza) solo contando sulla sua stessa conclusa disposizione formale (struttura).

Il testo poetico, che di per sé possiede strumenti superiori di coesione (metro, parallelismi ecc.), è apparso così legittimato a una minore coesione-coerenza e i mezzi per tesserlo sono parsi più imprevedibili e meno grammaticalizzati. Quello che, banalmente, non si capisce perché stia lì, perché appartenga alla stessa trama testuale, è ammesso in virtù della autorità del soggetto che lo dice e della libertà e pluralità semica del discorso letterario.

E tuttavia, «una poesia, anche la più frantumata, se esiste come poesia, non è un aggregato arbitrario, è una struttura». Per quanto spostato dietro le cose, dietro le immagini, l'io poetico continua a garantire l'unita-

rietà minima, sia pure astrusa, invisibile, del testo. In fondo, neppure nel punto più sconcertante finora noto di «disappropriazione» del soggetto, nell'ultimo Caproni, neppure lì la testualità perde la sua accettabilità. Alle latitanze dell'io, provvedono figure vicarie, «interposte figure»[12] che ricostruiscono il pacchetto testuale, ne affermano la coerenza anche di fronte a una evanescenza, a una labilità non solo della coesione linguistica ma anche del *mézigue*, dell'io che si dovrebbe far carico di quella porzione di discorso.

Riferimenti bibliografici

Agamben 1996 = G.A., *Disappropriata maniera*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, pp. 89-103.
Agosti 2000 = S.A., *Lettura di Ungaretti*, «Il Verri», 13-14, pp. 16-45.
Barenghi 1999 = M.B., *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi.
Cambon 1976 = G.C., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi.
Coletti 1999 = V.C., *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui Canti orfici*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di A.R. Gentilini, Bologna, Il Mulino, pp. 63-79.
Debenedetti 1980 = G.D., *Ungaretti*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, pp. 69- 104.
Guglielmi 1989 = G.G., *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino.
Guglielmi 2000 = G.G., *L'invenzione del frammento*, «Il Verri», 13-14, pp. 5-9.
Maggi Romano-Terzoli 1989 = G. Ungaretti, *Sentimento del tempo*, ed. critica a cura di C.M.R. e M.A.T., Milano, Mondadori.
Ossola 1982 = C.O., *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia.
Testa 1999 = E.T., *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni.

12. Si fa qui riferimento (per Caproni) a Agamben 1996 e Testa 1999.

Daniela La Penna

ASPETTI STILISTICI E LINGUISTICI DELLA POESIA ITALIANA DI AMELIA ROSSELLI*

Il pensiero nasce in bocca
Tristan Tzara

E fu come una maledizione quel bruciare
con tinte di disperazione il lessico inusuale
Amelia Rosselli

La *Notizia su Amelia Rosselli*[1] che Pier Paolo Pasolini compose a presentazione di ventiquattro poesie pubblicate ne «Il Menabò»[2] ebbe il pregio non solo di introdurre, nel panorama della poesia del secondo Novecento, una voce lirica di rara originalità, ma anche di coniare una

* Il presente articolo è tratto, con i dovuti tagli e adattamenti, dal terzo capitolo della mia tesi di Ph. D., sull'opera trilingue di Amelia Rosselli svolta presso il Department of Italian Studies dell'Università di Reading e in attesa di discussione. Desidero ringraziare i miei supervisori, Z.G. Barański e G.C. Lepschy, per aver letto e commentato queste pagine. Si useranno nel corso del presente saggio le seguenti abbreviazioni a cui seguirà l'indicazione del numero di pagina: *Cantilena (Poesie per Rocco Scotellaro)* = CA; *Prime prose italiane* = PPI; *La libellula* = LIB; *Variazioni belliche* = VB; *Serie ospedaliera* = SO; *Documento* = DOC; *Impromptu* = IMP. Tutti i riferimenti a queste raccolte sono tratti da Rosselli 1997a. Per *Diario ottuso* (DO) si ricorrerà a Rosselli 1998 mentre per citazioni da *Appunti sparsi e persi* (ASP) si userà Rosselli 1997b.

1. Pasolini 1963, 66-69.

2. Dei ventiquattro testi di Rosselli 1963a, solo due non verranno inseriti nel libro poetico *Variazioni belliche*. Tuttavia, *La gorgiera mi stinge i capelli, la ingordigia nasconde* e *Per misavventura credesti di vendere me e la tua* (rispettivamente ventitreesimo e ventiquattresimo com-

fortunata formula critica – il *lapsus* – destinata a comprimere, nella sua sintesi definitoria, una scrittura poetica che nella deformazione patologica della lingua identifica solo un aspetto della propria vocazione all'allestimento di ardite e complesse strategie di straniamento.

Relegata, sin dal primo ritratto critico, ad abitare un'area della scrittura poetica marcata dal «margine»,[3] toccata tangenzialmente da esperienze di associazionismo letterario ma mai interamente posseduta da esse,[4] l'irriducibilità della voce poetica di Amelia Rosselli è diventata a un tempo lo stendardo della sua originalità ma anche la foglia di fico di un interesse critico intermittente. Solo con l'inclusione nell'antologia *Poeti del Novecento* a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, la grandezza della pronuncia lirica della Rosselli è stata riconosciuta, assicurando alla sua opera un posto di rilievo entro il canone della poesia contemporanea. Nel breve profilo introduttivo, Mengaldo constata nella lirica rosselliana l'esempla-

ponimento della serie Rosselli 1963a) troveranno la loro inclusione nella selezione di *Variazioni belliche* in Rosselli 1987. Solo con Rosselli 1995 le due liriche originariamente espunte troveranno la loro sistemazione nella sezione *Variazioni*. Cfr. Rosselli 1995, 182-83.

3. Così si esprime Pasolini «Il Mito dell'Irrazionalità (mettiamoci le maiuscole), ha, con le poesie della Rosselli, negli anni sessanta, il suo prodotto migliore: lussureggiante oasi fiorita con la stupefacente e casuale violenza del dato di fatto, ai margini del dominio» (Pasolini 1963, 68). Per una discussione di questa metafora critica si veda Moe 1992.

4. Amelia Rosselli partecipò a due dei cinque convegni organizzati dal Gruppo 63 tra il 1963 e il 1967: l'incontro che si celebrò a Solanto presso Palermo, 3-8 ottobre 1963, e la riunione di La Spezia, 10-12 giugno 1966. La partecipazione al convegno siciliano assicurò alla Rosselli la pubblicazione di quattro liriche nell'antologia del Gruppo 63 (Balestrini-Giuliani 1964, 309-13). Delle liriche raggruppate sotto il titolo *Variazioni belliche*, in realtà solo una, *Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei*, trovò sistemazione nella raccolta del '64, seppure con una diversa disposizione tipografica. La terza e quarta lirica, *Per una impossibile gagliarda esperienza* e *Settanta pezzenti e una camicia* costituiranno rispettivamente la prima e la seconda lirica della sezione eponima di *Serie ospedaliera*. Il secondo testo *Affascinata dalla praticità osservai un* non è stato incluso in nessuna raccolta. L'irriducibilità della Rosselli alle esperienze della neoavanguardia si pose subito all'attenzione degli addetti ai lavori. Fausto Curi nel suo scritto «La giovane poesia» sottolinea la separatezza della Rosselli rispetto alla «razionalizzazione e alla storicizzazione del linguaggio poetico delle avanguardie compiuta da Sanguineti e alla poesia 'concreta' e aperta alle cose di Balestrini», rilevando nella Rosselli «un'assunzione acritica e metastorica di quel linguaggio e l'uso di esso in funzione catartica, mediante un associazionismo automatico, o semiautomatico, capace di scaricare la tensione dei traumi e delle nevrosi che sono alla base della condizione poetica» (Barilli-Guglielmi 1976, 110). La stessa Rosselli guardò in maniera critica gli esperimenti della neoavanguardia, dichiarandosi vicina alle sperimentazioni del solo Antonio Porta (Spagnoletti 1987, 159).

rità di una poesia che, sebbene isolata in una solitudine visionaria, si rende partecipe e singolare interprete, fino a diventarne il paragone, della progressiva deriva delle possibilità espressive di alcune frange della poesia tardo-novecentesca verso le sponde della «lingua del privato».[5] L'intuizione di Mengaldo trova conferma nella recente disamina della poesia dell'ultimo Novecento di Enrico Testa, dalla quale emerge il consolidamento di un numero ristretto di tratti linguistici in un sistema espressivo che si situa «tra la "lingua di tutti", lo strumento del dire quotidiano e la cifra, ad un tempo segreta e ostentata, dell'idioletto privato e dell'invenzione individuale».[6]

A partire da Mengaldo 1978, l'interesse esegetico attorno all'opera rosselliana ha prodotto significativi – anche se sporadici – contributi,[7] registrando una prevedibile intensificazione dopo la tragica morte della poetessa.[8] Le più recenti incursioni critiche, ancora lungi dall'approdare a una definizione conclusiva della complessa fenomenologia lirica rosselliana, tuttavia mettono in luce promettenti linee di ricerca ancora largamente inesplorate. Eppure, tra i numerosi repertori poetici del secondo Novecento, l'opera di Amelia Rosselli si segnala, nella generale complessità del suo dettato e nel peculiare intreccio plurilinguistico che la contraddistingue, per l'inquietante sfida che essa lancia all'indagine stilistica.

Solo con la pubblicazione nel 1980 degli esperimenti plurilingui giovanili in *Primi scritti,* le implicazioni sperimentali dell'italiano magmatico e incoato di *Variazioni belliche* (1964) possono essere comprese come il prodotto di una tormentata quanto pervicace ricerca espressiva. Tuttavia, l'inquietudine sperimentale e la vocazione al contrasto stilistico trovano già una flagrante esposizione in *Serie ospedaliera* (1969). La raccolta si apre con il poemetto *La libellula* del 1958,[9] opera che, come vedremo con maggior dettaglio nel corso del presente saggio, costituisce il campo di tensione linguistica e stilistica di cui *Variazioni belliche* rappresenterà ad un tempo la fastosa continuazione e il nervoso esaurimento. La raccolta del

5. Mengaldo 1978, 995.

6. Testa 1999, 157.

7. Tandello 1992a, Tandello 1992b, Moe 1992, De Marco 1993, Re 1993, Agosti 1995.

8. Attanasio-Tandello 1998, Giovannuzzi 1999.

9. Un frammento del poemetto del '58 verrà pubblicato ne «Il Verri» (Rosselli 1963). Nella sua interezza *La libellula* verrà pubblicata in «Nuovi argomenti» (Rosselli 1966).

1969 è quindi strettamente legata al primo libro rosselliano in quanto sintetizza il 'prima' e il 'dopo' della ricerca espressiva del poeta, 'dopo' che si sintetizza nella progressiva distensione verso modalità più pacate delle ottantatré poesie contenute nella sezione eponima.

«Il largo esperimento» de *La libellula* e gli «accesi vocabolari» di *Variazioni belliche* lasceranno il posto, dopo la convalescenza linguistica di *Serie ospedaliera*, a un linguaggio che in *Documento* la poetessa vuole «rasoterra e decifrabile» e che, proprio dopo la faticosa esperienza compositiva che condurrà al volume del 1976, conoscerà una battuta d'arresto. A tale pausa creativa corrisponderà la rivalutazione ed esibizione del proprio passato plurilingue, non solo con il recupero strategico degli inediti giovanili ma anche con la lenta messa a punto e la pubblicazione del libro di più lunga e tormentata gestazione, *Sleep*.[10] Questa fase di continua ridefinizione della propria fisionomia poetica toccherà anche *Documento*, l'unica raccolta che esibisce un *continuum* espressivo-esistenziale, felicemente esonerata dalla ostentazione di fasi stilistiche spesso divergenti. Infatti, anche il libro costruito con più accurata attenzione viene, in questa fase, assimilato nel 1983 a necessario, strategico presupposto di *Appunti sparsi e persi*, raccolta di versi respinti dall'austero progetto architettonico del 1976. *Impromptu*, *suite* composta nel 1979 ma pubblicata nel 1981, chiude definitivamente il ciclo poetico saldandosi inequivocabilmente nel solco propriamente sperimentale della scrittura rosselliana. «[B]loccata / la promessa di un semplice linguaggio» (IMP 650), *Impromptu* rappresenta una improvvisa quanto eloquente emersione delle antiche e inesauste pratiche stilistico-compositive, ricollegandosi esplicitamente ai valori estremi della ricerca espressiva del poemetto *La libellula* e di *Variazioni belliche*.

Questo rapido *excursus* sulle vicende editoriali dell'opera rosselliana è essenziale per la definizione della apparente biforcazione della scrittura

10. Il libro poetico *Sleep* ha conosciuto due diverse edizioni a stampa ma una selezione di dieci poesie tradotte in italiano dalla stessa Rosselli appare su «Nuovi Argomenti» 1986, 19 (terza serie), 20-23. La prima edizione a stampa, titolata *Sonno-Sleep (1953-1966)* con traduzioni a cura di Antonio Porta e incisioni di Luciano Tornabuoni (Rosselli 1989), contiene solo venti delle centoventisei poesie contenute nel dattiloscritto originale, conservato presso il Fondo Rosselli del Centro manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia. Nella seconda edizione (Rosselli 1992), pubblicata per le cure di E. Tandello con il titolo *Sleep: poesie in inglese*, il numero delle liriche passa a ottantotto.

poetica nella sperimentazione de *La libellula, Variazioni belliche, Impromptu* e nella pronuncia pacata di *Serie ospedaliera, Documento* e *Appunti sparsi e persi*. Dico 'apparente' visto che, a un'analisi più approfondita, il livello dell'espressione della poesia rosselliana – nelle declinazioni sia sperimentali sia 'normalizzate' – è gestito, sul piano delle strategie linguistiche, dal fenomeno dell'interferenza, mentre sul piano dell'organizzazione retorica è strutturato da una complessa orchestrazione delle figure della iteratività.

La pronuncia rosselliana, infatti, trae la sua singolarità non solo dall'essere increspata, se non a volte sconvolta, da interferenze linguistiche innescate dagli inquieti sottofondi biografici dell'inglese e del francese. La gestione interlinguistica della comunicazione poetica, difatti, non si limita alla dimensione propriamente poliglotta ma si situa, qualora si consideri la base dell'edificio linguistico rosselliano, l'italiano, nello iato di quella che Pasolini definiva nel 1964 – anno della pubblicazione di *Variazioni belliche* – la «santissima dualità» dell'italiano medio.[11]

Il concetto di interferenza verrà impiegato in questa trattazione nell'accezione più ampia, estendendosi dalla dimensione propriamente interlinguistica fino a comprendere la mescidazione, nella lingua della poesia, di italiano popolare e di tracce di oralità. Ma mentre l'interferenza linguistica agisce sulla struttura profonda della lingua, il livello superficiale di questa viene ordinato e gestito da una predilezione per meccanismi iterativi che consentono, da una parte, la grammaticalizzazione dello scarto linguistico, dall'altra la coesione del sistema poetico in una struttura fornita di una propria distinguibile fisionomia stilistica.

In questo saggio, si procederà alla discussione di alcuni tratti stilistici che caratterizzano, sia con ossessiva esposizione sia con progressiva dilui-

11. Nel suo saggio *Nuove questioni linguistiche*, raccolto in *Empirismo eretico*, Pasolini definisce l'italiano medio come «un'entità dualistica» divisa nell'«italiano strumentale» e nell'«italiano letterario». L'unico carattere unitario che si riconosce all'italiano medio è identificato da Pasolini nell'utenza 'borghese': «è lo stesso borghese che usa, quando parla, la koinè, e, quando scrive, la lingua letteraria. Egli dunque porta in tutte queste due lingue lo stesso spirito». Nel definire la lingua italiana come «la lingua della borghesia italiana che per ragioni storiche determinate non ha saputo identificarsi con la nazione [...], la lingua delle sue abitudini, dei suoi privilegi, delle sue mistificazioni», Pasolini procede a un'analisi dei rapporti che la scrittura letteraria ha intrecciato con la koinè (la lingua parlata) disponendo questa tra gli estremi della mimesi del parlato e della sua sovversione attraverso la spinta sublime o iconoclasta tipica delle avanguardie. Cfr. Pasolini 1999, 1245-46.

zione, il dettato poetico che si dipana nelle fasi editoriali sopra descritte. Si procederà alla caratterizzazione e analisi del tratto stilistico più distintivo dell'opera lirica di Amelia Rosselli, l'invenzione neologica, nella sua doppia articolazione plurilingue e monolingue. L'invenzione linguistica, avvertiamo, non attecchisce solo nella prevedibile produttività lessicale ma attacca anche la morfosintassi, originando delle alterazioni che, sebbene caratterizzanti la fase più propriamente sperimentale della scrittura poetica della poetessa, emergono in maniera significativa nella fase normalizzata di *Serie ospedaliera* e *Documento*. Si darà conto della caratterizzante divaricazione stilistica della poesia rosselliana tra adozione di marche distintive dell'italiano popolare e l'ironica e dissacrante esibizione di un linguaggio letterario ridotto a una serie logorata di *clichés*. Questa opposizione sarà dissolta, come vedremo nell'ultima sezione, nella progressiva virata della comunicazione poetica nelle opere più mature verso le marche dell'oralità. Inoltre, saranno prese in considerazione le strategie retoriche e foniche dell'iterazione e la peculiare appropriazione della pronuncia espressionista.

Spinte neologiche interlinguistiche e intralinguistiche

La caratteristica più evidente dell'opera rosselliana, considerata nel suo complesso, è la sua dimensione poliglotta che la apparenta, almeno a un livello superficiale, alla scrittura plurilingue di Marinetti e Ungaretti, nei quali, come nella Rosselli, la scrittura poetica in lingue diverse dall'italiano è facilitata dall'esposizione biografica ad altri contesti culturali. Nella Rosselli, tuttavia, l'esperienza in più lingue non si limita alla composizione di opere in inglese e francese,[12] ma si riflette sull'italiano delle raccolte maggiori, inserendosi come elemento di disturbo, vera e propria interferenza che agisce su vari livelli dell'espressione linguistica, e in questo senso avvicinandosi allo sperimentalismo di Fenoglio.

12. A parte *Sleep*, che raccoglie le poesie in inglese composte tra il 1953 e il 1966, Rosselli ha composto liriche e prose poetiche in inglese e francese che trovarono pubblicazione in *Primi scritti* (ora in Rosselli 1997a). Il volume contiene i racconti in lingua inglese *My Clothes to the Wind* (1952) e *A Birth* (1962); *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, composte in italiano sull'onda emotiva causata dalla precoce scomparsa del giovane

Il fenomeno, per la sua copiosità ed evidente reperibilità, è stato già oggetto di studio,[13] costituendo un elemento stilistico consolidato e di antica occorrenza entro il *corpus*. Delle diverse tipologie di intarsio,[14] calco sintattico e idiomatico,[15] interferenza, il plurilinguismo rosselliano predilige quest'ultima, che agisce più raramente a livello sintattico ma più frequentemente a livello lessicale. Per quanto riguarda il sostantivo:

«la stancata *oblivione*» (< ingl. *oblivion*, LIB 142; anche voce dotta); «fiertà» (< fr. *fierté*, LIB 155, VB 193); «fanciulla di alto *lineaggio*» (< fr. *lineage*, VB 234); «il mio ombrella delle *platitudini*» (< ingl. e fr. *platitude*, VB 271); «*querele* dello spirito» (< fr. *querelle*, SO 345); «rischia la tosse nel / *vestibolario*» (< fr. *vestibulaire*, SO 357); «semantica *revoluzione*» (interferenza grafica dell'ingl. *revolution* e fr. *révolution*, SO 358); «premi il tuo *disingaggio*» (< ingl. *disengagement* e fr. *désengagement*, SO 360); «*nappe* obbligatorie» (< ingl. *nap*, SO 431); «le loro *doleanze*» (< fr. *doléance* DOC 466); «nel *pedigree* delle *destinazioni*» (< ingl. *destination*, DOC 506); «stolida *camerateria*» (< fr. *camaraderie*, DOC 509); «le *sequele* di nastri» (< uso metaforico dell'in-

amico; *Prime Prose Italiane*; le prose francesi *Sanatorio 1954* e *Le Chinois à Rome* (1955); le micro-raccolte *Adolescence (exercises poétiques 1954-1961)* e *October Elizabethans* composto nel 1956; *Diario in tre lingue* (1955-1956). Il volume si chiude, in maniera significativa, quasi a sigillare la maturata svolta linguistica, con la micro-raccolta *Palermo '63*, contenente otto testi poetici in italiano dedicati ad altrettanti partecipanti al convegno palermitano che vide la fondazione del Gruppo 63.

13. Tandello 1992b; Moe 1992; La Penna c.s.

14. «Contro del *pourboire* coniavo un'altra frase» (VB 207); «scoprivo / *dentelle* che mai immaginavo» (VB 232); «*partner* degli oblii» (VB 255); «trono di *viande* e disperazione» (VB 320); «*amour je t'ai tué*» (corsivo del testo, SO 360); «esilio o *chance*» (corsivo del testo, SO 411); «fedeltà *tout court*» (corsivo del testo, DOC 466); «provenienza di *caotchuc*» (corsivo del testo, DOC 480); «placido *shock* che sorge» (DOC 502); «fra le tende del *camping* / [...] *tunnel*» (DOC 542); «passato il tempo in cui nello *slip* / ti guardai contenta [...] qualsiasi / *follie-bergère*» (corsivo del testo, DOC 574); «nella piccola patria / *outside* la foresta [...] nel *beige* tricolore» (corsivo del testo, DOC 588); «tu non rifiutasti quel cibo acerbo / *vinaigre* di festa e botte sulle spalle» (corsivo del testo, DOC 614); «idillio in cocente / *regret*» (corsivo del testo, ASP 70); «se non t'accosti vibrante / alla *lumière* [...] non serve un sol dio ma *plusieurs*» (corsivo del testo, ASP 75); «clown faunesco» (IMP 643); «*lumière*»; «*par terre*» (corsivo del testo, IMP 643); «Quando su un *tank* m'avvicino» (IMP 644); «s'arrota la / *Mistinguette*» (corsivo del testo, IMP 645); «*toilette* nel dormitorio / più colto» (corsivo del testo, IMP 646); «*sipping* / or *drilling*» (corsivo del testo, IMP 647); «the *grass* / che vi fa invidia» (corsivo del testo, IMP 648).

15. «Il sole subentrava *molto glorioso*» (calco dell'espressione inglese *glorious sun*, VB 220); «[...] vorrei ricompensarti di / *quella pena provai* a quel tuo capezzale» (ellissi della particella relativa *che*. Probabilmente calco dell'ellissi della forma relativa inglese *that*, piuttosto frequente nell'inglese contemporaneo; SO 407); «stelo arricciato *in mia* bocca» (calco grammaticale dell'inglese *in my mouth* e del francese *dans ma bouche*, IMP 654).

gl. *sequel*, DOC 511); «amore di *copulazione*» (< ingl. *copulation*, ma anche voce italiana letteraria e dotta, DOC 603); «in capo al *masto*» (< ingl. *mast*, DOC 617); «una *disturbanza*» (< ingl. *disturbance*, ma anche arcaismo, ASP 28).

L'aggettivo:

«*penibile* addio» (< fr. *pénible*, LIB 142); «*oblivionate* mani» (< ingl. *oblivion*, LIB 142); «*infortunato* addio» (< ingl. *unfortunate*, VB 190); «*attentiva* fermezza» (< fr. e ingl. *attentive*, VB 294); «rami *lordi*»» (< fr. lourd, DOC 443 e 527); «io luna *esploitata*» (< ingl. *exploited* e fr. *exploité*, ASP 53); «il *giocolare* campo d'erba» (probabile interferenza dell'aggettivo ingl. *jocular*, IMP 652).

La categoria del verbo presenta esempi più numerosi e più spesso ricorrenti:

«*approcciare*» (< ingl. *approach*, fr. *approcher*, LIB e VB 223, 270, 280); «*appellare a*» (< ing. *appeal to*, fr. *appeller à*, in vari luoghi in LIB, VB, SO, DOC); «sortire» (< fr. *sortir*, VB 297, DOC 586, ma anche italiano letterario); «flottare» (< ingl. *float*, fr. *flotter*, VB 201, SO 368); «*grandire*» (< fr. *grandir*, VB 238); «con un conto in banca essa *ripleniva* le sue tasche bucate» (< ingl. *replenish*, VB 216); «cristi che *flirtano*» (ASP 43); «qua follia *arrangiasti* tu» (< ingl. *to arrange*, fr. *arranger*, SO 347); «l'uva si *disingaggiava* dalle mie dita» (< ingl. *to disengage*, fr. *désengager*, uso ovviamente metaforico del verbo, SO 362); «T'ho trovato / *ingaggiato* a perderti di vista (< ingl. *engaged*, SO 375); «già mi *volarono*» (< fr. *voler*, SO 422); «*silenziare*» (< ingl. *to silence*, in vari luoghi dell'opera. Si vedano, ad esempio SO 373, SO 425, DOC 479, DOC 535, ASP 25); «*miscreduto* col rospo s'affaccia» (< calco dell'ingl. *misbelieved*, DOC 569); «popolo *misinterpretato* e assente» (< ingl. *misinterpreted*, DOC 608); «qual è la guerra a cui m'*ingaggiaste*» (probabile interferenza dell'ingl. *to engage* e del fr. *engager*, IMP 647).

Non implausibile appare l'interferenza di omografi:

«era davvero un peccato / non avvenisse diversamente l'*illuminamento*» (< ingl. *enlightment*, VB 272); «antico *ereditaggio*» (< ingl. *heritage* e fr. *héritage* ma raro in italiano, VB 193); «Cristoemblema delle *rinunziazioni*» (< ingl. *renunciation*, fr. *renonciation*, ma anche voce dotta italiana, SO 393); «*inconvenienza* di cui soffrii» (< ingl. *inconvenience*, SO 400); «Sovrasta al tuo *incantamento* / il lupo delle mannare» (< ingl. *enchantment* ma anche italiano letterario; SO 418); «le tristi *inabilità*» (interferenza dell'ingl. *inability*, DOC 481); «una / passata *confermazione* ad un ordine / prestabilito» (< ingl. *confirmation*, DOC 505).

Nella poesia rosselliana le perturbazioni plurilingui rappresentano uno dei più poderosi predicati dell'alterità, ma non l'unico. Rosselli denuncia l'alterità che ogni poeta sente nei confronti della lingua intrecciando l'in-

terferenza di lingue 'altre' con la consapevole invenzione linguistica. Paradossalmente, proprio la creazione linguistica espone, come feroce smascheramento della menzogna originaria di ogni linguaggio, l'arbitrarietà del segno linguistico che è a suo fondamento.

La creazione neologica monolingue è molto frequente, registrando un picco considerevole nelle opere più sperimentali. La categoria del verbo è particolamente colpita:

«*babelare* commosso» (VB 163); «non *viandare*» (VB 179); «*torgono* i lumi» (VB 210); «acque da *deglutare*» (VB 221); «*sgrainavo* perle d'ambasciate» (VB 223); «*coinvenivano* in me le montagne» (VB 225); «una corsa alla forca che / *imperterviava* contro ogni generosità» (VB 228); «La notte / lo *reinvolgeva* nel suo scialle» (VB 228); «Luminosa l'onestà della sua mente / che *transdugia* pienamente attende» (SO 372), «Il borghese non sono io / che *tralappio*» (IMP 643); «nel verso *impenetravi* / la tua notte di soli e luci» (IMP 643).

Si segnala un'ampia area di derivazioni dirette che caratterizzano, anche se sporadicamente, l'intera opera:

«io non so più *guerrare*» (LIB 142); «tu entrerai a *festare*» (LIB 149)[16]; «quell'unica tuta / non vorrei *vestiare*» (VB 169); «o dio che *ciangelli*» (VB 194); «esse mi *macilentano*» (SO 384); «si *macilenta* da sé» (SO 402); «questa solitudine che *si quesita* per ritornare» (DOC 400); «ed era un *quesitarsi*, questo silenzio» (DOC 401); «gli altri che mi *inflatano*» (DOC 558); «*arroteandomi* dietro ad ogni scrivania» (IMP 645).

Segnalo, inoltre, alcuni participi:

«*ostruzionata* gioventù» (LIB 144); «*sonnellante* addio» (LIB 145); «chiarezza *impervertita*» (DOC 470); «tu corri *disapprodato*» (DOC 493); «lillipuziana *afformicata* come voi» (DOC 596); «visione *crematorizzata*» (IMP 645).

Il sostantivo è la categoria meno interessata ma alcune occorrenze si segnalano per la pregnante evocatività :

«frugore» (VB 166); «scolanze», «schiellezze» (VB 174); «etmisferi» (VB 197, 228); «sgragnatiture» (VB 191); «mercantilizia», «formicaioli» (VB 220); «sognanze» (VB 222); «grattiniera» (VB 223); «ardizia» (VB 234); «ammobigliamento» (VB 226); «pretiscolo»; «alvare» (DOC 606); «mancerie» (IMP 647).

L'aggettivo mette in rilievo quanto la sapienza rosselliana abbia saputo sfruttare la produttività prefissale e suffissale:

16. Ma si deve tenere presente anche una probabile interferenza del fr. *fêter*.

«rime *denunciatorie*» (LIB 144); «le *roteose* lingue dei santi» (LIB 145); «la terra bassa, fonda, *disparita*» (LIB 150); «*brimosi* canali» (VB 174); «*leccosa* inettitudine agli studi» (VB 192, 2 v.); «la gara *magniloquace*» (VB 310); «*procellare* tempesta d'ironie» (VB 227); «*infesto* ti avvicini alla finestra» (SO 406); «cielo *gialligno*» (DOC 483).

La lettura del *Glossarietto esplicativo,* commissionato da Pier Paolo Pasolini per la delucidazione di questi ed altri fenomeni linguistici di *Variazioni belliche*,[17] può contribuire a determinare il grado di consapevolezza della funzionalità stilistica affidata a tali forme del linguaggio. Le annotazioni contenute nel documento sono di fondamentale importanza per poter apprezzare il livello di intenzionalità della creazione neologica. Ciò che rende interessanti le glosse autoriali, è il doppio movimento della ricostruzione etimologica delle invenzioni linguistiche. Il primo movimento è disgregativo, apre la neoformazione e ne lascia *ab-soluti* gli elementi costitutivi o almeno ispiratori, alla maniera di una libera associazione di idee, come ad esempio: l'aggettivo *brimosi* (VB 174) che viene ricondotto all'attiva interferenza di «brina, bruma, brama» o anche *sgragnatiture* (VB 191) che è dissolto in «sgraffiature e sgranare» ma si riconosce l'interferenza anche di «sgrammaticato-sgranocchiare-sgraziato-gragnolare».[18]

Il secondo, più raro momento, consiste nella 'rifondazione' etimologica del lessema. Questa fase, propriamente para-etimologica, è sicuramente la più coinvolgente, dal punto di vista dell'evoluzione poetica rosselliana, in quanto in linea con il progetto di rinnovamento linguistico che costituisce l'elemento caratterizzante del progetto lirico di *Variazioni belliche*. Cito, ad esempio, l'etimo rosselliano di *vicissitudini* (VB 185), ricondotto all'interferenza «ironica», della seguente catena associativa: «vissitudini-vicenda-vicinanza».[19] È interessante notare come questo caso di etimologia poetica in realtà costituisca un tentativo di fantasiosa rifondazione etimologica: tuttavia, l'esistenza del lessema «vicissitudini» e l'implausibilità del *vissitudini*, lasciano emergere il possesso imperfetto e confuso della lingua da parte della Rosselli che risulta in una gestione eccentrica e imprevedibile del mezzo linguistico.[20]

17. Il glossarietto è rimasto inedito fino al 1994. Si cita da Ritrovato 1994.
18. Ritrovato 1994, 103.
19. Ritrovato 1994, 105.
20. Ibid.

Morfologia aberrante

La creatività linguistica di Amelia Rosselli privilegia il nome come campo di tensione sperimentale. Il nome, inteso e percepito nella sua complessità morfologica e grammaticale, subisce vistose alterazioni nella declinazione del genere e del numero (spostamento del genere dal maschile al femminile, femminilizzazione di alcuni plurali). La stessa Rosselli tentò di fornire la motivazione linguistica di alcune sue modificazioni morfologiche nel *Glossarietto esplicativo*. Tuttavia il fenomeno nella sua complessità non può limitarsi al primo libro rosselliano in quanto avvisaglie di una morfologia aberrante si registrano già ne *La libellula*, mentre alcune tracce rimangono, come reperti fossilizzati di maniera, in *Serie ospedaliera*.

L'alterazione morfologica del nome viene definita dalla Rosselli come «intercambio di generi, frequente in tutto il libro, e del resto frequente [...] nel parlato, nel letterario e probabilmente nei dialetti». Molto più spesso, l'alterazione morfologica costituisce una consapevole «licenza poetica»,[21] risultato di una volontaria violazione della norma. Il fenomeno dell'«intercambio di genere» è uno dei più caratterizzanti della lingua rosselliana.

La tipologia dello slittamento dal genere femminile a quello maschile è la meno frequente, e in una certa misura la più ortodossa, legata com'è alla letterarietà. Il fenomeno emerge nel poemetto *La libellula* con l'inusitato «un lugubre *monotonio*» (LIB 144). La letterarietà di alcune forme maschili è preservata coerentemente lungo tutto il *corpus*, come il caso di *nuvolo*, voce eminentemente letteraria:[22] «*nuvoli disfatti*» (LIB 156); «*sospesi nuvoli suadenti*» (VB 214); «tendersi la mano *ai nuvoli*» (SO 401); «foschia, bruma, o *nuvolo*» (SO 425); «*nuvoli* pomeridiani» (DOC 521); «*nuvoli* a ritroso» (DOC 579). Accanto alla letterarietà di *nuvolo*, cito «le lingue *dei serpi*» (VB 244), forma variamente attestata nella poesia novecentesca.[23] Eminentemente letterario, entro le forme singolari maschili, è «Cinse *il*

21. Ritrovato 1994, 104.

22. Nel solo contesto novecentesco Savoca 1995 registra tale voce in Govoni; Palazzeschi; Saba; Montale; Quasimodo e Pasolini.

23. Savoca 1995 registra l'occorrimento di tale voce al singolare maschile in Cardarelli, Saba e Pasolini.

suo fronte di allori» (VB 243), mentre sorprende, entro il contesto regolarizzato di *Documento*, «nastri tagliati *col forbice*»[24] (DOC 511) e l'isolato «*tangente diviso*» (DOC 591).

Più consistente, invece, lo slittamento morfologico del nome di genere maschile verso il genere femminile, fenomeno variamente attestato nella poesia rosselliana fino alla conclusione dell'esperienza stilistico-linguistica di *Variazioni belliche*. Per quanto riguarda i nomi declinati al singolare, si registra una sporadica avvisaglia di tali accadimenti con «*la pegna*» (LIB 142). Nella raccolta del '64 il fenomeno subisce un notevole incremento: «*sua castella*» (VB 209); dal sapore popolare «il materasso di *crina* partiva» (VB 237) e «mi investo *della sua mantella*» (VB 273) mentre assolutamente idiosincratiche sono le seguenti forme: «*la sua fallimenta*» (VB 272); «*forma cunea*» (VB 273);[25] «*olocausta*» (VB 286 e 305).[26] Nell'ambito linguistico più regolare di *Documento* segnalo l'interessante «una *fiotta* di baci» (DOC 602), probabilmente memore del pascoliano «fiottare» (recuperato da Boine e Montale).[27]

In *Variazioni belliche*, la volontarietà dell'alterazione morfologica del genere grammaticale viene esposta attraverso l'immediato contrasto tra la forma grammaticale convenzionale e la forma modificata. È il caso dei seguenti versi:

> [...] Sotto di un sole
> grinzoso brillava una ironia finissima: la passeggiatina
> domenicale non era che *un pretesto* alla gloria che io intravvedevo

24. Forse eco di uno dei versi più famosi delle *Occasioni* montaliane («non recidere, forbice, quel volto»). *Forbice* utilizzato come sostantivo femminile singolare è variamente attestato nella poesia novecentesca (Savoca 1995), tuttavia la Rosselli lo declina al maschile. Come tale deve essere, quindi, considerato come forma idiosincratica e extra-grammaticale.

25. Caso anomalo entro il gruppo in cui è inserito. Esso costituisce un caso di coppia sostantivale in cui il secondo sostantivo assume la funzione aggettivale.

26. Letter. antico, da intendersi sempre come offerta votiva. Secondo GDLI, per la forma femminile di *olocausto* (probabilmente attraverso il neutro plur. lat. *holocausta*) si veda Pulci 25, 234: «la porta del cielo è sempre aperta / e insino a quel gran dì non fia serrata, / e chi farà col cor giusta l'offerta / sarà questa olocausta accettata»; la forma aggettivale femminile è registrata in Firenzuola «offerirò vittima olocausta», e in D'Annunzio, con il significato di vittima di assalti, distruzioni. Sempre in D'Annunzio GDLI rileva l'uso anche della forma sostantivale al femminile, ed è il caso più affine a Rosselli: «fu detto il nome giusto della città non essere Fiume ma Olocausta».

27. Mengaldo 1991, 132.

> di tra alberi molto appuntiti. La passeggiatina domenicale
> era *una pretesta* per un'ironia molto sottile (VB 214, vv. 3-7, corsivo mio).

> Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un
> informe materiale; parole trainanti nella polvere del dipinto
> *del chiostro* di vetro. Sotto *la sua chiostra* di vetro
> il Cristo trainava una sciabola. [...] (VB 273, vv. 1-4, corsivo mio)

I plurali femminili confermano, in alcuni casi, la volontà di standardizzare le peculiari alterazioni morfologiche registrate nella forma singolare altrove nel corpo del testo. Ad esempio: «*nelle castelle*» (VB 225); «*le amare ozie* delle vita» (LIB 145 citato in VB 256); «un gioco di *vocabole*» (VB 262). In *Serie ospedaliera* si riscontra un unico caso: «Le tue *acquerelle* scomponevano la mia mente» (SO 350) che però riprende VB 221.[28] La morfologia del plurale femminile è arricchita da una casistica particolarmente interessante, il plurale analogico.[29] Ecco gli esempi relativi: «le riverberate *vetra*» (VB 163); «le tue *acquerella*» (VB 221); «Nelle sue *nida* d'ironia» (VB 227); «le *pennella* rustiche» (VB 248); «le vostre *lamentela*» (VB 262); «le poetiche *vetra*» (VB 226); «le tue virginee *denta*» (VB 235); «le *mucosa* sempre *aperta*» (VB 305).

Inoltre, si segnala un fenomeno particolarmente abnorme, l'incoerenza grammaticale dell'accordo tra la voce lirica e i suoi predicati: «io non sono *un cinese*» (VB 205); «No! gridavo, e cadevo / *prostrato* alle loro ginocchia» (VB 211); «Per *il parolaio* che fui domando di *esser viva*» (VB 213). «Per *il* suicida / che ero io mi rassegnavo» (VB 216); «Questo trovare la via al tuo cuore / che divorando preparai da *buongustaio*» (DOC 450); «fingi di essere *un benpensante*: semmai / sarai solitamente *versata* ad ingegnarti più del solito» (DOC 474). Questa incoerenza dell'accordo si riflette, talvolta, anche su forme grammaticali che non riguardano l'io lirico: «questa miseria e questa canzone sono *morti*» (VB 238); «stancata dalle bestie *liberatosi* dai buchi della mia coscienza» (VB 306). Nell'ambito dei fenomeni grammaticali legati alla voce lirica, si segnala la singolare gestione del pronome personale che subisce interessanti oscillazioni tra la prima e la terza persona singolare, a segnale di un processo di sdoppiamento e alienazione. Oltre

28. La variante femminile di *acquerello* è attestata dal GDLI in Cennini, Caro, Baldinucci, Buonanni, D'Azeglio.

29. Rohlfs 1968, § 368.

all'uso comune di *essa* anziché *lei* (VB 216; si vedano anche 217; 228; 255, ma variamente in SO e DOC) ecco alcuni esempi: «lei io ed essa» (VB 243); «io salivo i gradini della pietà molto concentrata in se stessa» (VB 273).

«Presuntuosa discordanza». Italiano popolare e lingua letteraria

Il progetto lirico de *La libellula* di sfuggire alla «senilità delle lingue toscane» viene ereditato dalla ricerca tormentata in *Variazioni belliche* di «un alfabeto che non trovo». La rifondazione del linguaggio poetico costituisce, a livello metaletterario, il tema *par excellence* della poesia rosselliana. Difatti le interferenze linguistiche e le alterazioni morfologiche sembrano in linea con un progetto di scardinamento di ciò che Bachtin definisce l' «unitario mondo tolemaico»[30] della poesia. La prassi stilistica rosselliana si situa in uno scenario poetico contrassegnato da una profonda inquietudine nei confronti del linguaggio letterario e tale inquietudine aveva già prodotto, all'altezza di *Variazioni belliche,* il rivoluzionario neocontenutismo formale dei *novissimi.* Il pluristilismo e la pluridiscorsività che Bachtin riconosceva, entro la poesia, ai soli generi satirici e comici, per la progressiva collisione della poesia con i domini della prosa, costituiranno i nuovi pedali dell'elaborazione poetica nel secondo Novecento.

Le strategie espressive rappresentate dall'alterazione morfologica e interlinguistica si accompagnano a più profonde esplorazioni delle potenzialità eterodosse della lingua italiana, allestendo entro la lingua della poesia una poderosa conflagrazione tra elementi ad alto indice di letterarietà e elementi morfosintattici e grammaticali dell'italiano popolare.[31] Il linguaggio letterario è ridotto a una serie di *clichés*: si segnala, ad esempio, l'uso alternato per l'imperfetto della desinenza di tipo *-eva* e di quella più evocativa in *-ea*, fenomeno questo che punteggia l'italiano sin da *La libellula* e persiste fino a *Documento* («Calpestata io l'avea», LIB 149; «mosche aveano creduto di pentirmi», SO 422). Nel poemetto del '58, si registra per la prima persona singolare l'alternanza di *-ea* con la desinenza non gram-

30. Bachtin 1979, 94.
31. Rimando a Cortelazzo 1972 per una contestualizzazione linguistica dei fenomeni dell'italiano popolare che di seguito verranno riportati.

maticale *-eo*, dove *-eo* sta a *-evo* come *-ea* a *-eva* (si confronti infatti «abbracciata io l'avea! Io / l'avea abbracciata» LIB 149 con «Allora abbracciata io l'aveo / senza amore» LIB 155).

Di un certo rilievo è l'uso di arcaismi come ad es.: *speme* (LIB 144); *Jesù* (variamente in LIB, VB, SO); *desio* (VB 189, SO 396); *augelli* (LIB 145); *sembianza* (VB 181); *donzelle* (VB 217, 222). Tra gli arcaismi si segnalano i poco numerosi ma significativi probabili dantismi, come ad esempio: *disdegno* (LIB, VB 206); e l'aggettivo *dispietato* (cfr. «le dispietate folle» LIB 145). L'impiego di *angiolo* è generalizzato, alternandosi sporadicamente con *angelo* mentre si registra l'oscillazione tra il letterario *lagrima* e *lacrima* (cfr. VB 220).

Sia ne *La libellula* che in *Variazioni belliche* si ricorre al sintagma sì + aggettivo o avverbio: «il vero cielo sì lacero» (LIB 144); «sì vilmente mi causano torture» (VB 173); «sì soavemente» (VB 174); «una punta sì fine»; «sì duro a patirsi»; «sì estremamente colpevole» (VB 185); «sì cangiante sì terribilmente dissidente» (VB 191); «sì picciol cosa» (VB 197). E si segnalano, entro la dimensione sperimentale di *Variazioni belliche*, alcuni latinismi, in qualche caso anche grafici: «*pulchre* abitudini» (VB 217); *fortitudine*; *certitudine* (VB 205); *pulchritudine* (VB 228; 310); *venustà* (IMP 648).

Il linguaggio letterario, ridotto a un freddo repertorio di maniera, ma ancora impiegato per inaspettate iniezioni di lirica evocatività è gestito da una voce irrimediabilmente aliena rispetto alla tradizione poetica che quel linguaggio ha prodotto. Il punto di vista assunto dall'io lirico è eccentrico rispetto al grande centro della tradizione, e tale posizione viene oltremodo enfatizzata dall'interpretazione del *fool*,[32] figura perpetuamente consapevole della propria 'estraneità' al tesoro della lingua della tradizione.[33] E proprio l'eccentricità della voce lirica consente l'emersio-

32. Quanto E. Tandello afferma a proposito della voce lirica di *Sleep*, può essere esteso alla *persona* de *La libellula* e *Variazioni belliche*: «Il 'personaggio' al centro della raccolta è infatti una proteiforme, sfuggevole creatura metà arlecchino, metà diavolessa, un erede al femminile del *fool* shakespeariano che, in un tragicomico duello con l'altro, sia esso amante o Dio, afferma coraggiosamente la sua identità» Tandello 1992a, 217.

33. Con le parole di Bachtin 1975, 79: «Essi [il furfante, il buffone, lo sciocco] non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna. Essi possono quindi servirsi di qualsiasi condizione di vita soltanto come di una maschera. [...] queste figure ridono e sono oggetto di riso. Il loro riso ha carattere pubblico, da piazza popolare. Essi ristabiliscono l'aspetto

ne dell'italiano popolare, la lingua «analfabeta» articolata attraverso la «grammatica dei poveri», che costituirà una delle anime linguistiche dello sperimentalismo rosselliano.

Entro la complessa orchestrazione dell'italiano popolare, si registra l'uso espressivo del pronome personale: «la santa sede biascicava canzoni / anche lei» (LIB 141); «tu ti muori presso / un albero infruttuoso» (LIB 142); «non so se io sì o no mi morirò / di fame» (LIB 145); e un uso del discorso diretto con esiti 'popolareggianti': «gli risponderei / ma lasciami tranquilla, non ne posso più / della tua lungaggine» (LIB 141); «lui risponde ma tu non sai prendere» (LIB 142); «e chi mi può garantire tu non sei uno di quelli / che muoiono sulla zappa» (VB 184); «che cazzo vuoi disse il portiere alla portinaia difficoltosa / credi ch'io non sia capace» (VB 237).

Inoltre, si segnala l'uso di forme a-grammaticali del congiuntivo: «che l'onda *premi*» (VB 170), «che si *eludino* i santi» (VB 263); «ch'io mi *foggia* la veste» (VB 169). Tale caratteristica emerge anche in *Documento* come reperto di maniera: «cara vita che mi sei andata perduta / con te avrei fatto faville se solo tu / non *fosti* andata perduta» (DOC 466).

Altro fenomeno piuttosto corposo è l'incertezza sull'uso dell'articolo determinativo maschile di fronte a parola iniziante con consonante, che si riflette anche nella gestione delle preposizioni articolate. Questa incertezza risale alle prime prove poetiche in italiano, sia *Prime prose italiane* che *La libellula*.

Per quanto riguarda la forma singolare dell'articolo, assai più frequente è *il* anche nella forma aferetica *'l*: «*'l* sole danza» (VB 187). Con una certa frequenza appare *lo* + parola di genere grammaticale maschile iniziante con consonante. Si veda, ad esempio: «*lo* cuore spinoso» (PPI 45) richiamato in *Variazioni belliche* da «*li* sentimentali cori» (VB 173), anche se decisamente più comune è «*il* cuore». Meno rilevanti «*il* choc» (VB 225); «*il* sciovinista» (VB 232). Per l'articolo maschile plurale: «*gli* grandi dei» (VB); «*gli* semoventi affanni» (VB 171); «lavatemi *gli* piedi» (VB 186); «*dagli* poveri di spirito» (VB 222); «*gli* preti» (VB 285). Incremento la lista di

pubblico dell'immagine umana: tutta la loro esistenza in quanto tale, infatti, si svolge interamente all'esterno; esse, per così dire, portano tutto in piazza; tutta la loro funzione consiste nell'esteriorizzare l'esistenza (anche se non la loro, ma il riflesso di quella altrui: essi però non ne hanno un'altra). Si crea così un mondo particolare di esteriorizzazione dell'uomo mediante il riso parodico».

esempi con il letterario «tolse l'allori» (VB 243) e l'a-grammaticale «*le tue* pianeti» (LIB 145).

Le alterazioni della norma grammaticale tipiche dell'italiano popolare emergono anche con l'occorrenza sporadica ma significativa di metaplasmi nominali: «Veste anche / turchine» (VB 169, ma cfr. il letterario e arcaico *vesta*); «Retrograde amore» (VB 219); «Polvere per le ciglie» (SO 346); «legge scientifiche» (SO 380); «sicurissima nella pleba» (SO 381); e il letterario «uno sbatter d'ale» (SO 398).

Il parlato «analfabeta» si riflette anche nell'inusitata immissione nel contesto lirico, con effetto straniante, di locuzioni stereotipiche, frasi o espressioni colloquiali o 'basse'. Ecco alcuni esempi: «si prese la briga» (LIB 141); «chi sa fregarsene» (LIB 142); «egli mi piantava una grana che non finiva più» (VB 200); «Io ero la tua stupidella» (VB 209); «il sole brillava ed era una grande cafonata il suo / andare» (VB 274); «con una voglia di mangiare pietre e di digiunare / non si combinava un gran che» (VB 314); «io m'ero messa in testa» (VB 315); «m'è scappata»» (SO 354); «son un tantino rincretinita» (SO 386).

La profanazione del linguaggio poetico avviata da Amelia Rosselli nel poemetto del '58 e proseguita da *Variazioni belliche* esibisce più di un tratto in comune con il potenziale dissacrante, e al tempo stesso solidale con l'ordine sociale, del 'carnevale' bachtiniano. È evidente il valore stilistico delle erosioni tipiche dell'italiano parlato, delle alterazioni morfologiche e delle pronunce abnormi attivate dall'interferenza linguistica. Tali strategie espressive, infatti, operano come le bachtiniane *parole inopportune* «inopportune o per la cinica franchezza, o per il profanante smascheramento del sacro, o per la brusca violazione dell'etichetta».[34] La parola inopportuna della Rosselli innesca una radicale violazione della norma tradizionale non solo lessicale, ma anche (come vedremo più avanti) sintattica e metrica.

Per esemplificare tale affermazione leggiamo il ventiduesimo testo della sezione *Poesie* di *Variazioni belliche*:

> l'iddio che brucia tutto tra furgoncino e la pietà, il
> gran salame il gran universo oh tu sei un unico essere con
> una punta sì fine ch'io cangio colore al solo

34. Bachtin 1975, 79.

considerarti ma l'uomo con le sue variegate variopinte pene
5 (o gran varietà del tutto!) mi
stringe in un rapporto al crescente o sì duro a patirsi sì
estremamente colpevole, ch'io ne ritardo ogni usata usanza
siccome troppo hanno i miei usati sensi visto del mondo che si stende
come una lunga farina, tra monti, spiaggie, alberi, albicocchi, ogni genere di
10 saliva ai tuoi piedi, e tu che ne capisci niente e non (e non
potrai mai) connettere le variegate vicissitudini in un
unico andare in un unico flagello di dio perché
lui si nasconde dietro le ombre. (VB 185)

Un rapido sondaggio lessicale renderà evidente l'esemplarità di questo testo dal punto di vista della progettazione linguistico-stilistica rosselliana: una serie di lemmi di chiara ascendenza quotidiana (*furgoncino*; *gran salame*; *lunga farina*; *ogni genere di saliva*) consentono l'allestimento di analogie fortemente dissacranti e inusitate. Inoltre, accanto a queste, si rilevano delle marche sintattiche dell'italiano popolare come «tu ne capisci niente». Queste tessere, provenienti da un linguaggio fortemente ipotecato dalla realtà, si combinano con stilemi caratterizzati da una forte letterarietà: si notano *sì* + aggettivo o avverbio; *che* eliso (*ch'io*); il ricorso al verbo *cangiare* in luogo del prosaico *cambiare*; le catene di figure etimologiche e paronomastiche con forte allitterazione (*usata usanza; usati sensi*; ma anche la serie *variegate variopinte pene*, *variegate vicissitudini* di cui si nota la posizione dell'aggettivo in sede pre-nominale). Ne emerge un quadro stilistico composito, nel quale la lingua letteraria viene ridotta a un numero di elementi chiamati a innescare la marca della letterarietà, non ultimo il ricorso alla citazione esplicita e isolata, come la parentetica al v. 5 che riprende l'*explicit* della lirica leopardiana *A se stesso*. La stessa funzionalità della lingua letteraria viene messa in discussione quando essa convive in una dimensione testuale aperta alle incursioni della lingua popolare. Il testo poetico, in questa dimensione aperta, diviene un campo di tensione fortemente sperimentale. In questo senso, come rivela l'esempio di questo testo, la Rosselli esplora le possibilità del corto circuito comunicativo offerte da quella che Giuliani nel 1961, nella sua *Introduzione* ai *Novissimi*, definirà la «"semanticità eteronoma" che l'epoca offre allo scrittore», assolvendo uno dei principi fondamentali della sperimentazione *novissima*, vale a dire «trattare la lingua comune con la

stessa intensità che se fosse la lingua poetica della tradizione, e di portare quest'ultima a misurarsi con la vita contemporanea».[35]

Tuttavia il «neocontenutismo formale» dei Novissimi rimane estraneo, nelle sue implicazioni ideologiche e semiotiche, al fare poetico rosselliano. Ma la progettazione linguistica rosselliana non è lontana dal principio di «strutturazione del caos» teorizzato dai Novissimi. Sebbene nella Rosselli sia difficile rinvenire la consapevolezza ideologica implicata nella violazione continua e premeditata dei codici linguistici della neoavanguardia, ciò non di meno la premeditata rottura del *continuum* semantico, la discontinuità dei codici linguistici è perseguita e allestita grazie a una intensità lirica che si appropria di una pragmatica della libertà stilistica e linguistica da *clichés* letterari. L'organizzazione testuale e linguistica della Rosselli, quindi, piuttosto che da consapevolezza ideologica, è animata da un principio 'libertario' e 'anti-retorico' che, sebbene emerso nel solco di un decennio segnato da sperimentazioni radicali, trova la sua estrema e precipua connotazione nella a-sistematicità, nella mancata espressione analitica delle proprie motivazioni ideologiche, risolvendosi nella pura prassi testuale delle opere.

Figure della ripetizione

Ai commentatori dell'opera rosselliana non è sfuggita la specifica predilezione verso strutture ripetitive che abbracciano i diversi aspetti del testo poetico manifestandosi sia nelle fitte tessiture consonantiche allitterative, sia in ardite catene paronomastiche. Non sembra essere un'esagerazione definire la ripetizione il principio strutturante, profondo e superficiale, dell'opera rosselliana nel suo complesso e di *Variazioni belliche* in particolare. In questa sezione mi propongo di analizzare le specifiche funzionalità stilistiche di un tipo particolare di anafora, quella sintattica.

Stefano Dal Bianco, a cui si deve una trattazione sistematica dell'anafora nella poesia tra le due guerre,[36] è attento nel distinguere diverse tipologie anaforiche e il loro impatto strutturale sull'ambiente testuale.[37]

35. Giuliani 1961, 19 e 22.
36. Dal Bianco 1997, Dal Bianco 1998.
37. Dal Bianco 1998, 210: «I richiami a distanza rivestono un ruolo almeno poten-

Per quanto la validità teorica delle affermazioni di Dal Bianco non sia in discussione, vedremo come, nel corso della presente trattazione, alcune delle conclusioni teoriche dello studioso possano in qualche modo subire una correzione di tiro quando messe in contatto col sistema testuale e poetico rosselliano, profondamente radicato in quella rivoluzione retorico-poetica della fine degli anni Cinquanta e inizi anni Sessanta che, nella ripetizione, riconosce un elemento retorico forte e, grazie alla conoscenza del corpus analitico di Freud e Lacan, un sintomo della condizione schizofrenica del poeta moderno.[38] La rivoluzione poetica che si registra in quel lasso di tempo, e che per comodità chiameremo *novissima*, riconosce il suo punto programmatico fondamentale nella progressiva, e consapevole, deriva della poesia verso modalità prosastiche. Per questo fondamentale cambio di gusto, l'affermazione di Dal Bianco, secondo la quale, «[p]er la priorità da accordarsi in poesia, alla segmentazione versale rispetto ai raggruppamenti sintattici, sarà opportuno prescindere dalle situazioni in cui la figura pertinente risulti essere la cosiddetta anafora sintattica, allorché essa non risulti coincidere con la cosiddetta anafora metrica, ossia quella che interessa l'attacco del verso»,[39] può essere, nel contesto testuale di *Variazioni belliche* e nella più ampia situazione storico-letteraria della temperie *novissima*, radicalmente invertita.

Il verso rosselliano in *Variazioni belliche* si inserisce, in termini generali, entro la dissoluzione e sovversione degli schemi ritmici e metrici tradizionali degli anni Sessanta, riflettendo *en abîme* le inquietudini metriche e ritmiche della ricerca *novissima*. Difatti, la scansione del verso in *Variazioni belliche* conosce dei repentini mutamenti: dall'aritmia del verso libero della sezione *Poesie*, a un progetto metrico tendente all'isocronismo in *Variazioni*.

zialmente logico-costruttivo sull'impianto globale della poesia, imponendo una lettura in qualche modo centripeta o, nel caso di *refrain*, delimitano le ripartizioni strofiche del testo, il che è pur sempre una funzione coesiva del testo in se stesso. Le anafore a contatto, tranne rare eccezioni, hanno invece una funzione quasi opposta: per quanto sia improprio attribuire loro una spinta centrifuga, esse intervengono a sottolineare e quindi a isolare idealmente momenti particolari del testo, ne intaccano la progressione sintagmatica, a volte con ripercussioni sui tempi di scansione, spingendo in buona sostanza sul pedale della lirica».

38. Per una disamina delle figure della ripetizione e sulla loro funzione coesiva e straniante nell'opera dei Novissimi si veda Lorenzini 1978.

39. Dal Bianco 1998, 209.

Una definizione dei caratteri generali del verso rosselliano, all'altezza dell'opera del '64, consente un migliore apprezzamento delle funzioni testuali coesive assolte dall'anafora sintattica. Le stesse riflessioni autoriali contenute nell'autoanalisi *Spazi metrici* consentono di considerare il verso rosselliano nei termini di una subordinazione del ritmo allo schema tipografico spazialmente omogeneo e regolare.[40] La dimensione spaziale prevale sulla disposizione ritmica che, difatti, viene liberata da responsabilità coesive e viene lasciata proliferare in un anarchico esplodere di ritmi.[41]

Entro il sistema poetico della raccolta del '64, l'opposizione tra *Poesie* e *Variazioni* consegna un indice di bi-polarità stilistica, laddove *Poesie* rappresenta la fase propriamente versoliberista orientata però a privilegiare il verso-frase[42] mentre *Variazioni* costituisce il banco di prova di un progetto metrico 'chiuso'. Ovviamente, nello schema metrico innovativo di *Variazioni,* sia la rima che l'*enjambement* con funzione semantica o sintattica vengono a perdere valore coesivo, sostituiti come sono da quella che Lucia Re definisce «democratizzazione» dei luoghi versali tradizionali.[43] Tuttavia, con il progredire della evoluzione stilistico-espressiva in *Serie ospedaliera* e *Documento*, Rosselli sembra utilizzare le strategie di *mise en relief* lessicale dell'Ungaretti dell'*Allegria* (che in *Variazioni belliche* si relegano, a volte, al verso di chiusura) e ripristinare un uso semantico dell'*enjambement* e della rima (soprattutto rimalmezzo).

40. «I miei versi poetici non poterono più scampare dall'universalità dello spazio unico: le lunghezze ed i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non a un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso [...]» (Rosselli 1997a, 340).

41. «Tramite un numerosissimo variare di particelle ritmiche e timbriche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempiono minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica, [...] la mia regolarità, quando esistente era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non in piedi o in misure lunghe o corte, ma in durate microscopiche appena annotabili», ibid.

42. «In effetti nell'interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità» (Rosselli 1997a, 339).

43. Re 1998, 44. «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione. Scrivendo passavo da verso a verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso» (Rosselli 1997a, 340).

In *Variazioni,* la scansione versale rosselliana, mediamente oscillante fra dodici e sedici sillabe con *ictus* in posizione variabile, è fondamentalmente un paradigma spaziale superimposto a un flusso ragionativo e 'prosastico' che si organizza timbricamente grazie a questa visualizzazione spaziale.[44]

Per questo motivo l'anafora sintattica, se in un contesto ancora fermamente ancorato alla tradizione metrica appare come una delle spie testuali meno pregnanti per l'organizzazione di un progetto coesivo micro o macro-testuale, nel mutato orizzonte *novissimo*, pur con i dovuti distinguo, diventa uno degli elementi a cui il progetto di coesione viene, paradossalmente e polemicamente, affidato.

Il ricorso all'anafora sintattica con esplicite funzioni strutturali emerge ne *La libellula*. Nel corso dei 654 versi costituenti il poemetto, è possibile distinguere numerose lasse, organizzate secondo l'uso dell'anafora sintattica.[45] La loro funzione è duplice: da una parte esse interrompono il 'delirio' ragionativo dell'io e bloccano l'affabulazione lirica con l'elaborazione di barocche architetture sintattiche. Dall'altra, in queste lasse caratterizzate da una martellante struttura anaforica, le varie citazioni e allusioni che costellano il poemetto vengono sottoposte a una parossistica decantazione parodica. Tra i vari autori esplicitamente indicati dalla poetessa quali fonti de *La libellula*,[46] è Campana, insieme a Montale e

44. Per una disamina delle implicazioni formali e spaziali della metrica rosselliana rimando a Bellotto 1996.

45. Anafore sintattiche ricorrono nei seguenti versi, fornendo una patina inconfondibile al poemetto del '58: 156-160; 210-218; 222-228; 229-269; 288-320; 340-359; 369-381; 421-431; 479-498; 538-548.

46. Con la riedizione, nel 1985, del poemetto del '58 Amelia Rosselli allega una serie di *Note alla Libellula* nelle quali si esplicitano le fonti impiegate: «Includo delle "note" per il lettore in forma di versi di vari poeti, da me utilizzati come spunti, e poi sviluppati, manipolati, in senso del tutto soggettivo, per l'intera durata del poema. Non si tratta di una "struttura" del poema ma di un ricordare, tramite queste diverse e talvolta opposte citazioni, i poeti che maggiormente contribuirono alla mia formazione, almeno nel periodo 1950-1958» (Rosselli 1985, 33). L'attendibilità delle *Note* è solo parziale visto che molto più numerosi, rispetto a quelli indicati dall'Autrice, sono i luoghi del poemetto interessati da un forte dialogo intertestuale con i poeti menzionati. Inoltre, accanto ai poeti esplicitamente riconosciuti – Campana, Montale, Rimbaud e Scipione – bisognerà aggiungere Dante, Giudici, Pasolini. Una dettagliata analisi della fenomenologia delle fonti della poesia rosselliana è stata affrontata nel quarto capitolo della mia tesi di Ph. D., *Allusione e memoria incipitaria. Strategie intertestuali nella poesia di Amelia Rosselli*. Considerata l'esiguità

Rimbaud, a costituire un intertesto particolarmente interessato dalla manipolazione parodica. Evidente, infatti, in questi versi la filigrana de *La chimera* campaniana:

> Io non so se tra le pallide rosse il tuo
> sorriso m'apparve, o deo dalle fulvide chiome
> o cipresso al sole io non so se tra le pallide
> rosse del tuo sguardo riposavano l'incanto e
> la giovinezza. Io non so se tra le ruvide guance
> del tuo sguardo riposavano gli addii o la pietà.
> Io non so ringraziarti e non so la tua dimora
> e non so se l'infante che ti cerca è la vecchia che
> ti tiene in balia. [...] (vv. 250-59; LIB 147)

La tipologia anaforica impiegata nel poemetto del '58 verrà ripresa con parossistica dissipazione nella sezione *Variazioni* di *Variazioni belliche*. L'organizzazione testuale della raccolta del '64, profondamente segnata dalla tensione tra il disegno giovanile di *Poesie* e il progetto di rinnovamento di *Variazioni*, riflette anche nell'uso dell'anafora delle situazioni contrastanti. Casi di anafora sintattica a distanza si registrano sin dalla lirica di apertura di *Poesie*, *Roberto, chiama la mamma* con ripetizione di *Io non so* – *Non so più* (VB 163); si procede in *E poi si adatterà* con l'intreccio rapsodico di anafora grammaticale e sintattica «non son più il fiore» – «Non ho più la lana nel fosso» – «Non più camminerò» – «Non vi fosse questa mia e di altri crudeltà» (VB 165). Si assiste a un avvicinamento delle anafore sintattiche, grazie anche alla progressiva brevità dei componimenti. Il repertorio anaforico di *Poesie* si arricchisce, così, di anafore a contatto, come nel seguente distico: «e se la luna intensa si ripiglia le sue corna / e se il mare è musco e se il sole e brama, cade» (VB 175), per poi contemplare una gestione anaforica del testo che prelude alla situazione testuale di *Variazioni*: «E chi mi può garantire» – «Chi mi può avvertire» (VB 184).

La sezione *Variazioni* si apre con uno schema anaforico che costituirà il primo motore omogeneizzante della sezione: «Se nella notte sorgeva» – «Se dalla notte sorgeva» – «Se nell'inferno delle ore notturne richiamo» – «se dalle lacrime» (VB 197).

dei contributi critici sulla questione delle fonti dell'opera rosselliana mi permetto di rinviare a La Penna 2000 per una preliminare disamina della presenza di Rimbaud nelle opere giovanili e, per quanto riguarda la poesia inglese della Nostra, a Snodgrass 1998.

La quasi totale assenza di anafore lessicali di contro all'estrema reperibilità di richiami anaforici su elementi di irrilevante peso semantico (fra i quali, oltre alle congiunzioni, preposizioni semplici e articolate, ausiliari o copule, aggettivi possessivi), si lega alla predominanza della tipologia anaforica sintattica. Si registrano (fra i centotrentasette testi che costituiscono *Variazioni*) ventiquattro componimenti con la struttura *se – allora*;[47] nove componimenti i cui versi iniziano con la particella *per*;[48] otto testi sono variazioni le cui strofe sono introdotte da *contro*;[49] quattro sono scandite internamente dall'avverbio *dentro*.[50] La disposizione e la distribuzione di queste variazioni, all'interno della sezione, può essere di tipo seriale alternato (per cui avremo, ad esempio, componimenti in *dentro* e *contro* in sequenza)[51] o di tipo omogeneo per cui avremo cicli basati sulla medesima variazione.

Ciò che si riproduce è la disposizione sintattica stabilita in sede incipitaria, ma utilizzando, con anarchica intuizione, le possibilità combinatorie del linguaggio, arrivando così a momenti di raro lirismo. In questo senso, l'anafora sintattico-grammaticale, se da una parte reitera e riempie di significati moderni la connessione anaforica tra strofe – principio parallelistico archetipico in ogni tradizione – dall'altra costituisce un supporto strutturale della vocazione alla straripante e dilatata catena associativa di idee esplorata in *Variazioni belliche*.

47. Si cita da Rosselli 1997a: *Se nella notte sorgeva un dubbio*, 197; *Se l'anima perde il suo dono*, 203; *Ma se la morte vinceva*, 205; *Se nella notte s'accendeva*, 206; *Se Soraya non ha avuto*, 215; *Se io volevo fiorire*, 239; *Se per il caso che mi guidava*, 240; *Se dalle tue lunghe agonie*, p.245; *Ma se nell'amore*, 252; *Se dalle tue protese braccia*, 256; *Se dalla bocca degli arcangioli*, 260; *Se la colpa è degli uomini*, 261; *Se tu suoni un flauto*, 264; *Se per l'ansia che io avevo*, 267; *Se nel divino amore*, 277; *Se nel tuo frapporre*, 280; *Se per il tuo occhio ironico*, 283; *Se per un canto perduto*, 284; *Se non è noia è amore*, 292; *Se dal digiuno della rabbia*, 294; *Se per il tuo lungo bisbiglio*, 295; *Se dalla valigia dell'incognita*, 297; *se nella luce che fioriva*, 303; *se la parola altrui*, 308.

48. *Per le cantate che si svolgevano nell'aria*, 198; *per il parolaio che io fui*, 213; *Per la fibra dell'universo*, 251; *per l'amore che ti portavo*, 278; *per l'ansia che nasceva in me*, 279; *per la riviera dei tuoi pianti*, 296; *Per tutto l'inverno che fu*, 321; *per il midollo del tuo cranio*, 324; *Per un incontro casualmente inteso*, 331.

49. *Contro del magazziniere*, 207; *contro del re dell'universo*, 228; *Contro d'ogni impero*, 233; *contro di ogni malattia*, 234; *Contro dell'erba tramavo*, 288; *contro dello emisfero morto*, 300; *contro ogni tentativo*, 301; *contro degli dei brandivo una piuma*, 302.

50. *Dentro della grazia il numero*, 199; *Dentro della preghiera*, 232; *Dentro della ripida cella*, 259; *Entro della cella di tutte le bontà*, 285; *Dentro della gloria*, 307.

51. *Dentro della preghiera*, 232 seguito da *Contro d'ogni impero*, 233; *contro di ogni malattia*, 234.

L'anafora sintattica, dopo la gestione parossistica del libro del '64, non costituirà più un arredo stilistico importante delle successive raccolte. La sua sporadica emersione consentirà di classificare l'uso di tale procedimento come una autocitazione stilistica, assolvendo in tale veste una funzione determinante per progetto di coesione che contraddistingue l'opera rosselliana nel suo complesso.[52]

L'anafora non è l'unico meccanismo iterativo impegato in una poesia fortemente influenzata, nella sua consapevole partitura fonica, dalla musica. La sapienza musicale emerge dal sillabato rosselliano con inequivocabile potenza e contraddistingue la sua poesia sin dalle prime produzioni. Il verso rosselliano registra l'impiego di una serie di tipiche figure della ripetizione come l'allitterazione e la paronomasia.

Le strategie allitterative rosselliane preferiscono, alla partitura larga della strofa, la forma minima del verso con iterazioni sonore che interessano due o tre unità lessicali. Il ricorso alla paronomasia conosce un picco notevole nelle opere sperimentali. Entro questa figura della ripetizione, emerge una spiccata preferenza per la modalità isofonica che dà luogo a rime interne anche immediate: «interne lanterne» (LIB 143); «potere (podere)»; «ginestre (finestre)» (VB 163); «la povera gente che non si illude ma delude» (VB 206); «sole grazioso: sole grinzoso» (VB 214); «vestiario della umidità; umiltà persa fra / le fognature dell'orrido» (VB 222); «la Russia connubbio del Danubio» (VB 223); «donne stagliare erbe su della piazza che ardeva di / malizia: milizia» (VB 225); «ella si svegliò / lattante, latitante» (VB 230); «disdegnavo l'amico, disegnavo» (VB 321); «le mie gratitudini intavolarsi ad altri voli, involarsi alla tavola» (VB 269). Non manca, per quanto meno frequente, il ricorso alla deformazione paronomastica apofonica tipica del bisticcio «ed egli preferì vendersela / che vedersela sporcata» (LIB 142); «la nostra inventata invettiva» (LIB 143); «ebete ebano» (VB 187); «spariamo, spariremo» (VB 200); «donare non danaro» (VB 228); «il grano marciva: io marciavo» (VB 322). Nelle raccolte della maturità la paronomasia è sostituita dallo sfruttamento della produttività della radice lessicale, creando delle figure etimologiche e anche para-etimologiche come in «la rivoltella dei rivoltosi» (VB 238); «lusingato e lusinghiero» (VB 299); «equinozio equidistante» (VB 311); «credenze delle nostre credenziali» (SO 355); «mente mentecatta» (SO 376); «Inflessione inflessibile» (SO 377); «io ero un algoritmo, un'alga marina»

52. Cfr. ad esempio, DOC 458 e DOC 563.

(DOC 499); «la saggezza è una bara... barare al gioco / ha più scampo» (DOC 531); «tutta la / radura rade il mio cuore» (DOC 541); «genuine genuflessioni» (DOC 572); «deserto dell'anima che m'anima» (DOC 596). Ugualmente frequente è la figura del poliptoto: «intavolare: il grande pescecane ormai / intavolato altrove» (VB 270); «prassi della notte (una notte spiritosa era la notte)» (SO 354); «penetrare. Penetrando» (SO 410); «monte che in inclinazione seguiva le mie inclinazioni» (SO 422).

Non è raro imbattersi in componimenti in cui le figure della ripetizione come paronomasia, poliptoto, figure etimologiche e rime interne o al mezzo costituiscono gli elementi fondamentali a cui è affidato l'allestimento della partitura fonica. Tale strategia compositiva è innescata in maniera consapevole, con la creazione e sfruttamento, a fini metalinguistici, della squilibrata preponderanza del livello del significante su quello del significato. Tale strategia, che sottomette alla gestione sonora il piano semantico, è reperibile nella seguente lirica:

> I bambini d'inferno crescevano sporadica*mente*, le
> tue acquerella scomponevano la mia *mente*. O acque
> forti da deglutare: o *canzone* preferita che ti sei
> rivelata *canzonetta* da radio-*trattoria*. La *traiettoria*
> dei razzi *pre*cisi è più vera di tutta la *pre*tesa
> del bello del buono e del *rotatorio*. *Ruota* intorno
> a me senza colpo ferire: io *parto* per la luna. *È*
> *partito* il vicino più grande di me, io lo seguo.
> (VB 221, corsivi miei)

Sono inoltre notevoli le accumulazioni coordinate sindetiche e asindetiche anche appoggiate a rime, con effetti amplificativi nel segno della *variatio*: «temeva e pregava e sosteneva»; «della scabra pelle tenace e croccante» (VB 231); «troppo serve o soffre o vince o perde» (VB 232); «i tuoi cespugli si sono infittiti di terra di lacrime e di canzoni» (VB 331); «prassi del mio non trovare non capire non perdonare» (SO 354); «se tu vuoi, e puoi, e ricordi» (SO 358); «ma se vincer guerra è onore, bagliore, precisione» (SO 378).

«La trappola delle elementari immagini». Espressionismo rosselliano

L'espressionismo e il surrealismo di alcune provocatorie immagini si è sempre imposto all'attenzione dei lettori dell'opera poetica della Rosselli

come una delle caratteristiche più evidenti del suo dettato. Tuttavia, a questa affermazione generale non è seguita una approfondita analisi delle modalità espressioniste rosselliane, non verificando se la peculiare coloritura delle immagini e le poderose soluzioni sintetiche fossero solo due delle strategie impiegate da una scrittura poetica in grado di utilizzare una grammatica espressiva ben più articolata e complessa. La presente trattazione cerca di affrontare tale questione scrutinando la sintassi del verbo, l'uso delle preposizioni, e soprattutto le provocatorie strategie della dilatazione semantica innescate dalla coppia nome + aggettivo. Tali aree verbali sono quelle che, a detta di Spitzer e Contini, supportano più di altre le modalità della comunicazione espressionista.[53]

Nella lingua rosselliana è facile riscontrare peculiari libertà nella diatesi e nel trattamento sintattico dei verbi: «ti dubito» (CA 16); «scendetevi dai piedestalli» (CA 18); «per invidia e tracotanza ti morivo» (VB 295); «ti morivo» (SO 356); «la penombra che ti suicida»; «ti ridiscendi» (SO 406). In alcuni casi la diatesi è modificata a causa di una interferenza linguistica, come nel caso di «e tu ti muori» (LIB 142) in cui la forma riflessiva francese *se mourir* agisce da *plafond* pervertitore. Le oscillazioni nella diatesi si riflettono immancabilmente nell'uso a volte pleonastico delle preposizioni. Ecco alcuni esempi: «il mio subire dai gorghi lontani» (VB 180); «non si sobbarcava a grandi fatiche» (VB 200); «non ho nessuno da cui guidare» (VB 232); «se premi dal miracolo» (SO 402).

Accanto alle alterazioni della diatesi, la sintassi rosselliana contempla anche usi impropri, animati, delle preposizioni. Tale fenomeno, esaminato da Spitzer per i simbolisti,[54] costituisce un'area morfosintattica variamente percorsa dalla poesia italiana novecentesca e come tale rappresenta un elemento distintivo della *koinè* poetica del linguaggio rinnovato. Rosselli non si sottrae a tale richiamo sfruttando a piene mani le possibilità stranianti offerte da tali cortocircuiti sintattici, soprattutto nel poemetto del '58 e in *Variazioni belliche*. Si segnala, tuttavia, accanto all'animazione delle preposizioni anche una loro gestione pleonastica: «l'avanguardia è ancora a cavalcioni *su* / *delle* mie spalle» (LIB 142); «io sono una *fra di* tanti»; «e non permette che io gli faccia squarcio / dai suoi lampi di

53. Spitzer 1959, 171-243; Contini 1988, 41-105.
54. Spitzer 1959, 7-81.

buio» (VB 182); «per i poveri e malati di mente che avvolgevano le loro sinistre figure *di tra* le strade» (VB 198); «chiudiamo un occhio *su delle* camorre dei pittori» (VB 200); «*su della* piazza» (VB 225); «frullare *di tra* le poetiche vetra di una casa di cura» (VB 226).

Entro la trattazione mengaldiana della lingua poetica dell'ermetismo, l'uso *passe-partout* della preposizione *a* costituisce un tratto distintivo condiviso che consente «la frequenza di costrutti che esprimono in forma sintetica e allusiva relazioni sintattiche che la lingua usuale rende in modi analitici e razionali, favorendo una sorta di compenetrazione e insieme di vacillazione dei rapporti logici fra i diversi elementi».[55] Nella Rosselli, l'incongruenza di tale preposizione costituisce una costante stilistica presente sin dalle prime prove poetiche. Tale incongruenza contribuisce alla creazione di immagini fortemente espressive, con risvolti surrealisti. Ecco alcuni esempi per il tipo più frequente in *a*: «ben fortificata alla pioggia» (LIB 157); «mi appartai alla rincorsa» (VB 243); «donne sedute a sgabello» (VB 291); «condizionata alla morte» (VB 305); «camere arredate ad una vera vita» (SO 346); «non trovo nausea ai miei deliri imperfetti» (SO 376); «spettacolare ventaglio alle mie condoglianze» (SO 382); «quando fu grigio a chiaro non fu più il cielo» (DOC 457); «annaspare alla libertà» (DOC 491); «laconici biglietti al muro» (DOC 580).

La dimensione espressionista della poesia rosselliana risiede principalmente nell'arditezza degli accostamenti nominali puri di tipo primonovecentesco, magari in forma di opposizioni, determinate da un analogismo inusitato e bruciante. Da questi esempi emerge con chiarezza che il ricorso all'analogismo percorre l'intero *corpus* sin dalle prime prove: «monte roccione» (CA 13); «Mondo pollame» (CA 14); «acqua fiumara»; «fiume brigante» (PPI 44); «o città cannoniera» (LIB 150); «mondo putrame» (LIB 153); «tempesta pugnale» (VB 227); «Jesù cristo tomba sepolcrale» (VB 288); «luce candore» (VB 309); «padre almanacco» (DOC 493). L'impiego generalizzato per le sintesi qualificative derivate dall'uso dell'analogismo rende poco interessante per la Rosselli il potenziale espressivo della parola composta, difatti, si rinvengono rarissimi esempi di questa tipologia: «ossa-siepe» (LIB 143); «giardino-paradiso» (SO 374); «luna-boom» (DOC 558); «morte-solitudine» (DOC 582). Talvolta, il ricorso all'analogismo spin-

55. Mengaldo 1991, 138-40

ge i sostantivi verso evidenti funzioni aggettivali come nei seguenti esempi: «abbaiare canile» (VB 249); «rocce pipistrelle» (SO 352); «cielo cristallo» (SO 365); «giornata gargantua»; «giornale gargantua» (SO 376).

Per quanto riguarda l'ampia area dell'aggettivazione rosselliana, si impone per la sua regolarità l'uso avverbiale dell'aggettivo. Tale costrutto, ricorrente nel parlato, viene recuperato all'indice della letterarietà tramite l'anticipazione dell'aggettivo in sede pre-nominale. Questo fenomeno si registra, in maniera cospicua, soprattutto quando la voce lirica è impegnata nella propria definizione: «mortale m'apparivo» (VB 269), «monolitica spendevo» (VB 281), «tarda giacevo fra dei conti in tasca» (VB 202), «retta combinavo» (VB 299), «piovana attenderò» (SO 373), «suicida rimasi» (SO 376). Si notano esempi anche in sede post-verbale come: «sorreggevo brigantella» (SO 359), «delirai, imperfetta» (DOC 506).

Accanto a questa struttura, si segnala la funzione aggettivale, meno frequente, di deverbali a suffisso zero: «mistero disintegro» (SO 416); «proliferi archi» (DOC 503). L'aggettivazione rosselliana contempla una serie molto ampia di accadimenti, anche arricchita da una profonda inclinazione alla sinestesia o parestesia registrabile sin dalle prime prove: «rossicci furori» (VB 217); «vento incolore» (VB 287); «una melodia colore arancione» (DOC 448); «colore stanco e freddo» (DOC 453); «le monete risuonano crude» (DOC 479); «obliquo rumore» (DOC 578); «soliloquio arancione» (DOC 622).

Nel caso della pluriaggettivazione, l'uso rosselliano del segmento aggettivale si avvicina a quella impiegata dall'amatissimo Dino Campana. Ad esempio, per quanto riguarda il segmento aggettivale in sede post-nominale si confrontino «molto contento di vedermi incerta incauta e insofferente» (VB 314), «cuore duro, selciato e minaccioso» (SO 396) con i campaniani: «nenia primordiale monotona e irritante» o «un sorriso più severo..., intento e masticato»;[56] inoltre l'aggettivazione della Rosselli, come quella di Campana, se non è come di norma sindetica, nella sua forma asindetica è spesso legata, in sede sia post-nominale sia pre-nominale, in accostamenti rapidi e violenti, con andamenti accumulativi «la mia mente era molto severa, logica, disperata di tanto vuoto» (SO 348); «pallido, estenuato, iracondo, stornavi rondinelle» (SO 350).

56. Traggo gli esempi da Coletti 1998, 68.

L'area più tipica dell'aggettivazione della Rosselli, alla quale si deve la responsabilità della caratterizzazione espressionista della sua scrittura poetica, è il ricorso a coppie inedite aggettivo-sostantivo spesso con accostamento astratto-concreto: «inchiostro farraginoso» (VB 234); «desideri inconvocabili» (VB 255); «ironie sinuose» (VB 256); «maleodorante scusa» (VB 265); «infausto vetro» (SO 388); «pentatonica delusione» (SO 360); «lacrime vetrali» (SO 431). Talvolta l'aggettivazione innesca l'invenzione linguistica come in «sismotici arrivisti» (DOC 533).

Entro l'ardimento degli accostamenti si segnala una predilezione per la descrizione fisica con qualificazioni metaforiche: «orecchie sornione» (SO 358); «corpo cervellotico» (SO 362); «braccia bianche murarie» (SO 362); «il piede frugale» (SO 389); «gambe promiscue»; «faccia promiscua» (DOC 450); «lo sdrucciolo cuore» (DOC 552); «cuore farraginoso» (DOC 481).

Strategia speculare e opposta a quella sopra esposta è l'antropomorfizzazione del nome comune, sia attraverso l'aggettivazione: «vallata impietosita; impietrita» (LIB 152 anche con paronomasia o bisticcio); «fiammiferi inquieti» (VB 227); «montagne inoperose» (SO 415); «facciate analfabete» (SO 417); «ritmo benpensante» (DOC 579); «grappoli invidiosi, risa sprovvedute» (DOC 492); sia attraverso l'uso del verbo, procedimento che dà luogo a enunciati antropomorfi[57] o a poderose dilatazioni metaforiche: «la povertà annusava il suo dovere» (VB 239); «fiori stendono la mano amica» (SO 389); «piccola polvere mostruosa che starnutisce» (SO 389); «il muro ti tasta il polso» (SO 405); «il piccolo paese si trastulla» (SO 406); «il sole scava» (SO 415); «ho visto il cielo gongolarsi» (DOC 457); «venti orrendi tastano la tua fronte» (DOC 494); «petali che camminano a ritroso» (DOC 524); «gli alberi assassini si accovacciano» (DOC 536). Similmente: «la nostalgia rosicchia le ossa» (VB 274); «fiammifero impazzito che nitrisce d'ossigeno» (SO 397); «i colori ... abbaiavano tetri al davanzale» (SO 416); «rocce covano serpi» (SO 420); «la bottiglia galoppa» (DOC 548).

Tracce di oralità in Serie Ospedaliera *e* Documento

Abbiamo visto sinora che la lirica rosselliana si apre a ventaglio su numerose possibilità espressive. Da una parte, la Rosselli attinge dalle sol-

57. Si confrontino gli esempi simili tratti da poeti espressionisti tedeschi esaminati in Contini 1988, 51.

lecitazioni del parlato e dell'italiano popolare l'agrammaticalità e la distorsione morfosintattica impiegati a fini dissacranti, mentre dall'altra recupera dal proprio serbatoio biografico le interferenze degli inquieti sottofondi linguistici e le consacra a elementi costanti del suo italiano poetico fino alle prove più mature.

Queste strategie linguistiche si coniugano, sul piano della gestione pragmatica della comunicazione poetica, con istanze profondamente orientate a un uso espressivo dell'immagine poetica che, non poche volte, si schiude a violente quanto rapide situazioni surrealiste. Proprio questa ricchezza di registri stilistici (la spinta dissacrante dell'italiano popolare e analfabeta; la lingua personale e biograficamente motivata dell'interferenza plurilingue; la lingua della letteratura ridotta a luogo comune comunicativo) insieme alla vocazione all'immagine sintetica e violenta rende particolarmente difficile la catalogazione della sua produzione poetica. La stagione propriamente sperimentale si chiude con *Variazioni belliche* e riemergerà nella prova isolata del poemetto *Impromptu*. Con *Serie ospedaliera* e *Documento* l'istanza espressionista si conserva, ma in maniera diluita, in quanto gli elementi polemici e dissacratori contenuti nell'uso dell'italiano popolare insieme all'abbandono degli schemi sintattico-iterativi impiegati ne *La libellula* e in *Variazioni,* lasceranno aperto lo spazio per un italiano più raccolto, «rasoterra e decifrabile». La decifrabilità, tuttavia, non costituisce una 'costante media' della pronuncia poetica anche nelle opere composte dopo *Variazioni belliche*. Anzi, in *Serie ospedaliera* e *Documento* l'uso brachilogico della sintassi nominale viene a costituirsi come una soluzione stilistica di un certo impegno. Si vedano i seguenti esempi:

> quel mattino dopo segretamente
> all'impresario ogni conto
> non le mie mani ma le vostre (DOC 576)

A volte la sintassi nominale accoglie il ricorso a forme verbali indefinite come il gerundio, il participio passato e l'infinito:

> Nel selciato uguale
> laconici biglietti al muro
> doloroso giuoco nell'istigarmi
> ad una specie di pace senza rivoltella
> degli alberi piantati lì apposta
> col loro rivedermi lì in quel lusso

nessuna ragione impedendomi di
vederli poi anche loro aggrapparsi così penetrabili.

Invero vero che tu non m'ami (DOC 580)

La soluzione sintattica nominale è peraltro strettamente collegata a scelte interpuntive che sottolineano ed enfatizzano il senso di deriva e straniamento linguistico tipici dell'universo rosselliano, per cui numerose sono le frasi incomplete, fenomeno che raggiunge la sua *climax* in *Documento*. Il lettore è chiamato ad assolvere la funzione di riempimento delle ellissi, responsabilità che rimane spesso inevasa considerata la nebulosità del contesto:

non deve cadere in frantumi
è peccato di paura
osservi galleggiare la brace
nella cristallina indencenza del vero
pattuita col diavolo
raro servizio reso al caso
tendersi tra due anime disertate (DOC 528)

La sibillinità si converte nell'unico segnale della letterarietà e della poeticità rimasto a disposizione del poeta, una volta esaurita l'esplorazione sperimentale delle varie possibilità espressive offerte dalle avvenute 'convergenze parallele' dell'italiano letterario e dell'italiano medio. Nel caso della lirica succitata, minimi accorgimenti allestiscono la strategia della sibillinità: *in primis*, l'abbandono della maiuscolizzazione dell'*incipit* e la mancanza di segni di interpunzione nell'*explicit*. Per la riduzione o annullamento dei confini testuali, il testo poetico appare così come il frammento di un flusso di coscienza al cui prima e dopo non ci è dato partecipare.

Il fenomeno della punteggiatura rosselliana si divide in due aree distinte ma interdipendenti. Soprattutto in *Variazioni belliche* si assiste a un uso espressivo della punteggiatura. Ai punti di domanda e di esclamazione viene affidata la pausa linguistica e il limite della frase. Da *Serie ospedaliera* in poi, con la dissoluzione della matrice sintattica 'a variazione' dell'opera del 1964, si consolida un uso della punteggiatura a volte incoerente. L'assenza di segnali di pausa, o il loro uso 'inappropriato', rendono ardua o complessa la comprensione del testo. L'incoerenza della pausa lin-

guistica, segnalata nella maggioranza dei casi con la virgola, di fatto è origine alla possibilità virtuale di nuove frasi, ottenute con la soppressione o il semplice spostamento del segnale. Questa virtualità è un postulato teorico essenziale per alcune sezioni dello sperimentalismo poetico più avanzato: un predicato fondante della nozione di opera aperta che, nel caso della Rosselli, assume caratteri più contraddittori, se confrontati con gli esiti combinatori ad esempio del Balestrini più iconoclasta. Difatti, la gestione dei confini sintattici della frase, tranne nei casi di più oscuro dettato, riesce sempre a mantenere un livello, benché minimo, di comunicabilità. Si veda ad esempio nel numeroso repertorio, la seconda strofa di *Le ingenue case*, nella raccolta *Serie ospedaliera*:

> Appesantita da calmanti scrivere, di
> cose sconosciute che è meglio, venerare
> nascostamente per penetrare. Penetrando
> con la pretesa di essere scoperti, si
> spinge in su quel che sta giù: misto
> con il male. (SO 410)

Alla luce di queste strategie dello straniamento, sorprende constatare invece la richiesta di comunicabilità che contraddistingue le raccolte del '69 e del '76. Infatti, è, paradossalmente, nel segno della comunicabilità (offerta ma rifiutata) che si apre *Documento*:

> proprio prima di dover partire scrissi
> perciò voltando il dorso alla promessa
> cose molto belle che solo tu con la
> tua faccia infantile da ragazzo costretto
> ad esser fiero può indicarmi.
>
> Sì, scrissi finalmente cose belle, tutte
> per te – non v'era pubblico più disattento. (DOC 435)

La richiesta di comunicabilità viene rafforzata da rare, ma significative, incursioni nell'uso della partitura a due voci. Il dialogo con il tu, che è precluso alla scenografia barocca di *Variazioni belliche*, emerge con tracce di dialogato che, sebbene sporadiche, costituiscono il vero spartiacque della maturità stilistica della Rosselli che converte all'oralità la partitura dell'italiano popolare delle opere sperimentali. Si vedano i seguenti esempi, tratti dalla raccolta del '69:

> Sul piano puramente umano, come se fosse inconcluso
> il suo viaggio, gli dissi: «non tirare per la camicia
> l'amicizia», «essa è definitiva». Se non sfruttando
> viaggi, se non sfruttando, togliti almeno la camicia
> ch'io ne possa vedere il sudore.
>
> E mi rispose: «se
> tutta la linea è retta, chiara, se tutto il mio
> appartenere è retto», ed io: «non solo sei sulla linea retta che
> incurva, ma essa incurva, ti bacia
> la mano». E lui rispose «ma mi incammino furioso, inutilmente
> ripenso alle tue parole». (SO 384, vv. 1-11)

> «io poi son un tipo che non son rancorista» e
> poi fuggendo vedeva, lei ex-contadina, che i conti
> si pagano. Fugge fugge, vorrebbe piangere, o almeno
> sedersi un poco, ma «non son rancorista» e si
> tiene tutta la bava in bocca. (SO 385, vv. 1-5)

La sperimentazione con il dialogato non dirada la vocazione alla cripticità della voce poetica. Lungi infatti dalle complesse messe in scena in versi operate ad esempio da Caproni, Bertolucci e Giudici, il dialogato rosselliano contraddistinto da una inevitabile rarefazione semantica delle situazioni – che le rende incomprensibili – non fa altro che sottolineare la personale declinazione del tema principale della poesia novecentesca: l'impossibilità della comunicazione.

Conclusioni

L'analisi condotta ha messo in luce la produttività lessicale e le peculiarità morfosintattiche in *Variazioni belliche*, l'opera che, insieme al poemetto *La libellula*, è più contrassegnata da un indice elevato di sperimentalismo linguistico. Il progetto di «grammaticalizzazione della non-grammaticalizzazione» che Contini individua come elemento caratterizzante il rinnovamento del linguaggio letterario del secondo Novecento[58] senz'altro rappresenta la cornice più atta a designare l'intenzione coesiva del

58. Contini 1988, 121.

sistema linguistico-espressivo di Amelia Rosselli. Abbiamo visto come: con l'uso ripetuto, dal punto di vista lessicale, di un numero ristretto di neoconiazioni interlinguistiche e monolingui; con la volontà di grammaticalizzare e standardizzare alcune delle alterazioni morfologiche e grammaticali. Mentre, dal punto di vista verbale e sintattico, il meccanismo iterativo, che, dal punto di vista metalinguistico, governa il sistema poetico rosselliano, ha nell'anafora sintattica uno degli elementi di più efficace coesione testuale di *Variazioni belliche*.

Le strategie espressive qui sopra esposte, intaccando in maniera profonda l'organizzazione sintattica e l'omogeneità semantica dei costrutti, ambiscono a far riflettere sulla «dissipazione della lingua», «la dissipazione del mondo» psichico della voce lirica.[59] Impegnata a inseguire una pronuncia che si vuole piena di «maestà e furore» ma constatato il «contegno più che irrispettoso»[60] delle parole alla poetessa non rimane che «non credere alle parole ma stabilirle volta per volta».[61]

L'uso di tattiche linguistiche consolidate dal linguaggio ermetico, dall'espressionismo europeo più che solamente italiano, insieme alla lezione impartita dalla conflagrazione semantica tipica del surrealismo francese, consentono alla Rosselli di interpretare in maniera originale ciò che Giuliani definisce, nella sua prefazione a *I Novissimi*, «la visione schizomorfa» del poeta moderno. Per Giuliani, tale visione si compendia in alcuni tratti tipici della psicopatologia dell'espressione: «la discontinuità del processo immaginativo, l'asintattismo, la violenza operata sui segni».[62] Tuttavia, come il poeta avverte, se nella schizofrenia della società moderna si riconosce la matrice radicale della poesia contemporanea, essa genera modalità scritturali e linguistiche diverse. La «visione schizomorfa» infatti viene definita come «canone linguistico comune ma niente affatto univoco».[63] È in questa plurivocità del canone linguistico proprio della frangia sperimentale della poesia contemporanea che trova posto il sistema linguistico delle opere poetiche di Amelia Rosselli. Ma, polemicamente rispetto all'immagine del margine che ha contraddistinto la rice-

59. Contini 1988, 47.
60. Rosselli 1998, 21.
61. Rosselli 1998, 23.
62. Giuliani 1961, 18.
63. Ibid.

zione della lirica rosselliana, alcune modalità espressive della poetessa si innestano in stagioni culturali che hanno solo tangenzialmente toccato la cultura italiana o hanno trovato i loro rappresentanti in figure isolate come, ad esempio, Campana. Per questo motivo, è il caso di sottolineare che se non al margine di un dominio classicamente italiano, il progetto lirico-espressivo rosselliano si pone solidamente al centro di una dimensione culturale propriamente europea e d'avanguardia.

Riferimenti bibliografici

Opere di Amelia Rosselli:

Rosselli 1963a = A.R., *Ventiquattro poesie*, «Il Menabò» 6, pp. 41-62.
Rosselli 1963b = A.R., *La libellula*, «Il Verri» 8, pp. 93-95.
Rosselli 1966 = A.R., *La libellula*, «Nuovi Argomenti» 1, pp. 147-65.
Rosselli 1980 = A.R., *Primi scritti*, Milano, Guanda.
Rosselli 1985 = A.R., *La libellula*, Milano, Studio Editoriale.
Rosselli 1989 = A.R., *Sonno-Sleep*, a cura di A. Porta, Roma, Rossi e Spera.
Rosselli 1992 = A.R., *Sleep. Poesie in inglese*, trad. di E. Tandello, Milano, Garzanti.
Rosselli 1995 = A.R., *Variazioni belliche*, Roma, Fondazione Piazzolla.
Rosselli 1997a = A.R., *Poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti.
Rosselli 1997b = A.R., *Appunti sparsi e persi*, Roma, Empirìa.
Rosselli 1998 = A.R., *Diario ottuso*, Roma, Empirìa.

Antologie citate:

Balestrini-Giuliani 1964 = N.B. – A.G., *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, pp. 309-312.
Giuliani 1961 = A.G. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi.
Mengaldo 1978 = P.V.M., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
Rosselli 1987 = A.R., *Antologia poetica*, Milano, Garzanti.

Contributi su Amelia Rosselli:

Agosti 1995 = S.A., *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia Italiana Contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani, pp. 133-51.

Attanasio-Tandello 1998 = G.A., E.T. (a cura di), *Amelia Rosselli*, «Galleria», XLVIII, 1-2.

Ballerini 1992 = L.B., (a cura di), *Shearsmen of Sorts. Italian Poetry 1975-1993*, «Forum Italicum».

Bellotto 1996 = S.B., *Il tormento della forma. Questioni strutturali e spaziali negli scritti di Amelia Rosselli*, «Poetiche», 4-5, pp. 71-86.

De Marco 1993 = G.D.M., *Il ritmo psichico di Amelia Rosselli*, in Id., *Esperienze di lettura sulla poesia italiana contemporanea*, Udine, Camponotto, pp. 61-79.

Giovannuzzi 1999 = S.G. (a cura di), *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, «Quaderni del Circolo Rosselli», 17.

La Penna 2000 = D.L.P., *Tracce di un dialogo poetico. Amelia Rosselli e Arthur Rimbaud*, «Trasparenze», 9, pp. 23-33.

La Penna c.s. = D.L.P., *La mente interlinguistica. Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in Brugnolo-Orioles c.s.

Moe 1992 = N.M., *At the Margins of the Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, «Italica», V, 69, pp. 177-97.

Moroni 1998 = M.M., *Desinenze differenti: l'io poetico al femminile*, in Id., *La presenza complessa. Identità e soggettività nelle poetiche del Novecento*, Ravenna, Longo, pp. 129-44.

Pasolini 1963 = P.P.P., *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il Menabò», 6, pp. 66-69.

Pasolini 1999 = P.P.P., *Nuove questioni linguistiche*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, pp. 1245-70.

Re 1992 = L.R., *Poetry and Madness*, in Ballerini 1992, pp.132-52.

Re 1993 = L.R., *Variazioni su Amelia Rosselli*, «Il Verri», 3-4, pp. 131-50.

Re 1998 = L.R., *Amelia Rosselli and the Aesthetics of Experimental Music*, in Attanasio-Tandello 1998, pp. 35-46.

Ritrovato 1994 = S.R., *Il Glossarietto esplicativo di Amelia Rosselli per Variazioni belliche*, «Profili letterari», 5, pp. 101-7.

Snodgrass 1998 = A.S., *Rosselli's 'Nouvelle Symphonie Littéraire': Erasure and Intertext, "Her Sense of Distances"*, «South Atlantic Review», 63, 4, pp. 1-10.

Spagnoletti 1987 = G.S., *Intervista ad Amelia Rosselli*, in Rosselli 1987, pp. 149-63.

Tandello 1992a = E.T., *La poesia in inglese di Amelia Rosselli*, in Rosselli 1992, pp. 213-18.

Tandello 1992b = E.T., *Doing the Splits: Language(s) in the Poetry of Amelia Rosselli*, «Journal of the Institute of Romance Studies», 1, pp. 363-73

Altri studi citati

Bachtin 1975 = M.B., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.

Bachtin 1979 = M.B., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

Barilli-Guglielmi 1976 = R.B. - A.G., *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli.

Brugnolo-Orioles c.s. = F.B. - V.O. (a cura di), *Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII convegno interuniversitario di Bressanone, 6-9 Luglio 2000*, Roma, Il Calamo.

Coletti 1998 = V.C., *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui 'Canti orfici'*, in Gentilini 1998, pp. 63-80.

Contini 1988 = G.C., *Ultimi esercizî ed elzeviri: 1968-1987*, Torino, Einaudi.

Cortelazzo 1972 = M.C., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. Lineamenti dell'italiano popolare*, Pisa, Pacini.

Dal Bianco 1997 = S.D.B., *Per uno studio dell'anafora nella poesia italiana tra le due guerre*, in Matarrese-Praloran-Trovato 1997, pp. 351-367.

Dal Bianco 1998 = S.D.B., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, SN, XXV, 56, pp. 207-37.

Gentilini 1998 = A.R.G. (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna, Il Mulino.

Lorenzini 1978 = N.L., *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma.

Matarrese-Praloran-Trovato 1997= T. M. - M. P. - P.T. (a cura di), *Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Antenore.

Mengaldo 1991 = P.V.M., *La Tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.

Rohlfs 1968 = G.R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. II. Morfologia*, Torino, Einaudi.

Savoca 1995 = G.S., *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli.

Spitzer 1959 = L.S., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi.

Testa 1999 = E.T., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

*Il sonetto nel Novecento**

Le vicende, nel secolo della metrica libera, della "forma" metrica per eccellenza della tradizione italiana hanno attirato da tempo l'attenzione degli studiosi. Questo si spiega naturalmente con l'interesse del tema, subito evidente anche alla semplice enunciazione; direi tuttavia che questa attenzione ha cominciato a divenire pressante dal momento in cui, almeno a partire dall'*Ipersonetto* di Zanzotto (1978), il sonetto ha cominciato a profilarsi come la forma di gran lunga più rappresentativa, e quasi emblematica, di un neometricismo che è forse il fenomeno più vistoso e controverso della poesia italiana degli ultimi vent'anni. Ora un libro di Natascia Tonelli, reduce da uno studio accurato dei sonetti petrarcheschi discusso su queste pagine da A. Afribo (SMI I, pp. 337-50), giunge ad occuparsi specificamente di questo ormai consolidato *revival*, non senza sollevare questioni più vaste, attinenti al problema critico e storiografico generale del sonetto novecentesco, che meritano di essere discusse con attenzione.

Tre aspetti mi sembrano soprattutto caratterizzare il libro: l'apertura alla dimensione comparatistica; l'interesse per le questioni formali; il carattere "militante". Non mi occuperò qui del primo aspetto, affidato soprattutto al § I 4 (*Sondaggi fuori d'Italia*), interessante ma un po' generico. Quanto all'aggettivo "militante", ne preciserò meglio il senso fra poco: per ora basterà sottolineare la nozione forte di contemporaneità implicata nel lavoro, che balza agli occhi anche ad un semplice sguardo all'indice finale dei *Sonetti citati*, in cui del centinaio di titoli italiani presenti, sono una settantina quelli riferibili agli anni Novanta, e oltre quaranta quelli degli anni 1996-2000, attinti con abbondanza da riviste, se non addirittura dall'inedito. Siamo di fronte dunque ad un tentativo di storicizzare il presente, o quasi, per quanto una tale progressione si spieghi anche con la «recente impennata» del metro denunciata nella *Premessa*. Direi che il punto cruciale di questo tentativo di storicizzazione militante è la terza ed ultima parte del

* Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000, pp. 165; Elisa Benzi, Pietro Benzoni, Davide Colussi, Fabio Magro, Carlo Enrico Roggia, Fabio Romanini, *Repertorio metrico del sonetto novecentesco*, progetto in fase di realizzazione presso l'Università di Padova.

libro, dedicata alla *Scelta del sonetto*, in cui vengono esplicitamente distinte in tre successivi paragrafi tre diverse "intenzioni" sottese all'impiego del sonetto:

a) C'è innanzitutto un uso straniante del metro, come «prendendo una grande distanza» (Sanguineti): la forma chiusa tende a circondarsi di un alone linguistico e retorico all'insegna dell'anacronistico e dell'artificiale, che può essere sfruttato a fini ludici o corrosivi (eventualmente su sfondo tragico: la «mesta ironia» delle *Canzonette del Golfo* fortiniane), o adibito a veicolo di quell'«estetica del montaggio» caratteristica della (post)moderna incapacità di esprimersi se non attraverso il già detto. Sanguineti, Zanzotto, Valduga, e tra i più recenti Frixione, Berisso, Cademartori, Frasca, sono i nomi più ricorrenti in questo paragrafo.

b) Il sonetto assunto a forma-emblema di una intera tradizione può essere impiegato in direzione etico-civile, in continuità diretta, ma aggiornata al presente, con le esperienze belliche di Fortini e Caproni. È in questo caso ciò che Caproni definiva l'«*importance* formale della scrittura» a fare del sonetto un veicolo privilegiato di «tematiche sociali o anche di impegno religioso e morale» (p. 139). Raboni è citato come esemplare di questa tendenza, e accanto a lui autori più giovani, come Cacciatore, il Frasca più recente, Magrelli, Sollazzo.

c) Ma l'esaurimento, ormai consumato, del «lavoro di liberazione metrica che attraversa tutto il secolo» (Raboni), e con esso «della funzione normativa della tradizione» (Voce) sembrano schiudere alla poesia contemporanea una terza strada, rimettendo nuovamente in gioco i metri chiusi accanto ai liberi come possibilità formali parimenti disponibili al poeta. In questa situazione la forma chiusa può rispondere ad esigenze di comunicazione, offrendosi come veicolo dell'informazione: forma condivisa con il fruitore contro la soggettività di una forma solo personale. Molto in anticipo sulle recentissime affermazioni di poeti citate dalla Tonelli, si può segnalare che già il Raboni dei *Versi guerrieri e amorosi* (1990) aveva lucidamente avvertito la «richiesta di riconoscibilità formale che sempre più la poesia [...] sembra rivolgere oggi ai poeti per poter continuare o ricominciare ad esistere, oltre che nella loro volontà e immaginazione, anche nella mente e nell'orecchio dei lettori» (presentazione dell'autore nella quarta di copertina). Ma per un poeta raffinato e altamente consapevole come Raboni il «ritorno alla prigione metrica», come lo definisce in una recente intervista rilasciata a G. Mazzoni per la rivista «Allegoria» (XXV, gen.-apr. 1997, p. 141), significa anche «fare un passo indietro per ritrovare uno slancio di libertà anche formale», al punto da indicare proprio nel sonetto addirittura «il modo in cui *egli* oggi pens*a* la poesia». All'incrocio di queste motivazioni, ma certo più vicino alla prima, si inscriverà anche il fenomeno interessante, registrato dalla Tonelli alle pp. 126-27, dei poeti giovani o esordienti che sulle pagine delle riviste si affidano spontaneamente al sonetto, in piena fiducia e al di qua di ogni attrito con la tradizione.

A una simile tripartizione si può a dire il vero rimproverare qualche ambiguità. Ad esempio: esiste un qualche rapporto cronologico fra le tendenze così

enucleate? Quanto avrà influito nell'affermarsi di *c)* il processo di familiarizzazione con il sonetto indotto *malgré lui* dal crescente impiego citazionistico e "inattuale" a partire dagli anni Ottanta? E ancora, cosa separa *b)* e *c)*, se un nome come quello di Raboni risulta ugualmente esemplare per entrambe? Ma è poi la stessa definizione di *c)* ad apparire meno incisiva, come si conviene forse ad una tendenza recente rispetto ad altre di già consolidata tradizione, tant'è che non vengono citati testi ma solo dichiarazioni di poetica, fatta eccezione per un sonetto regolare di Giacomo Trinci che tematizza (e problematizza) la propria stessa adesione alla forma chiusa. E in effetti la difficoltà si avverte soprattutto al momento di definire il rapporto con il genere storico e la sua tradizione che caratterizza i poeti di questo terzo gruppo: adesione che non comporta «nessun segnale di conflitto o di tensione o perlomeno di rapporto nei confronti della tradizione delle forme chiuse», tuttavia «non aproblematica», in cui «l'attrazione e l'uso sincero convivono col sospetto»; uso «non "ingenuo"», anzi «prevenuto; e tuttavia disarmato, autentico», ecc. Nondimeno la tipologia proposta pare sostanzialmente pertinente e feconda, avvantaggiandosi anzi della possibilità di osservare in atto tendenze non ancora emerse con sufficiente chiarezza all'epoca a cui risalgono altre influenti interpretazioni del fenomeno, come quelle di Mengaldo (*Questioni metriche novecentesche*, in Id. *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74) e di Esposito (*Metrica e Poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 130-58). Di più: esce allo scoperto in questa parte conclusiva del libro un'altra sua caratteristica "militante", vale a dire una certa presenza di implicazioni propositive nel discorso critico. Perché la Tonelli non nasconde di considerare sostanzialmente esaurito il primo approccio (frutto di «una lettura assai tradizionale della tradizione e delle modalità per affrontarla e superarla», p. 132) e fuorvianti le interpretazioni critiche che ad esso si rifanno, mentre è naturalmente il terzo ad essere guardato con particolare simpatia e fiducia, e questo atteggiamento finisce per proiettarsi anche sull'interpretazione complessiva del fenomeno, come vedremo.

Peccato allora non ritrovare altrove nel libro una tale distinzione, magari saldata ai preponderanti interessi formali. Qualche spunto interessante in questo senso viene subito lasciato cadere, come quando si accenna (p. 144) ad una sorta di specializzazione morfologica per cui l'interpretazione *a)* si associa tendenzialmente alle «realizzazioni metricamente più regolari e tradizionalmente attestate» del sonetto; la *b)* (quella «di 'chi ci crede'») alle versioni più eterodosse e aperte all'evoluzione storica: ci sono casi esemplari, come Fortini che nella sua ultima raccolta affida ad un sonetto irregolare (*Considero errore...*: a versi lunghi irrelati ed eterometrici) la palinodia dei sonetti regolari delle *Sette canzonette del Golfo*. Ma in generale è proprio la riluttanza ad operare distinzioni all'interno del proprio *corpus* il lato forse meno convincente del lavoro. Ciò che prevale è infatti un approccio olistico, al di qua di ogni distinguo tipologico o cronologico, che discende da un'idea ben precisa del sonetto tardo-novecentesco come genere

istituzionalmente duttile, caratterizzato da una vitale adattabilità dei propri istituti formali, di cui ci si sforza di dimostrare una continuità con la tradizione.

Anziché analizzare nel dettaglio le prime due parti del libro (dedicate rispettivamente alla *Vitalità della forma* e a *La struttura retorica*), sarà preferibile allora affrontare di petto due temi strettamente connessi con questa interpretazione e potenzialmente di vasta portata. In primo luogo, coerentemente con la persuasione "militante" di cui si è detto, l'A. tende a minimizzare l'elemento riflesso, anacronistico, dei sonetti che cita: il che ci si chiede fino a che punto sia giustificato in base agli stessi esempi portati. Senza addentrarsi in improbabili statistiche, basterà ripercorrere la rassegna delle *Molteplici funzioni* (§ I 1) di cui si trova investito il sonetto contemporaneo, con cui la Tonelli si propone di dimostrare la vitalità attuale della forma. Si va dalla corrispondenza in versi (perfino intorno alla natura di amore, in uno scambio di sonetti del 1992 tra Marco Berisso e Marcello Frixione), al prosimetro, alla prolusione di una raccolta, alla corona tematica, al sonetto amoroso all'interno di un canzoniere, e così via in una rassegna che copre buona parte delle «funzioni native» o «di tradizione immediata» (cioè duecentesche) del sonetto: ma con queste "funzioni" la modernità ha tagliato i ponti almeno dall'Illuminismo, e spesso molto prima, sicché appare veramente difficile non parlare con Mengaldo (op. cit., p. 51) di un «recupero, e fortemente archeologico», che è esattamente l'opposto della continuità formale e funzionale postulata dall'A.

Nella stessa direzione, ma spostata sul *côté* formale, va la proposta, avanzata a proposito delle interpretazioni eterodosse del metro discusse nel § I 2, di «non considerare 'eccezioni' ad una presunta norma le realizzazioni poetiche riconducibili alla forma del sonetto, bensì attualizzazioni di volta in volta più o meno riuscite o vincenti di potenzialità evolutive implicite alla forma stessa fin dalle sue origini» (pp. 47-48):

> Mi trova affatto in disaccordo la pretesa di un'adesione formale rigorosa alla conformazione rimica, metrica e sintattica presunta del sonetto. In primo luogo per le sue stesse caratteristiche di variazione e modificazione storica per quanto attiene sia la lunghezza del verso sia la serie rimica sia addirittura il numero di versi componenti il metro e la loro alterna distribuzione: e dunque ci si dovrebbe eventualmente chiedere a *quale* versione della forma la sua realizzazione contemporanea dovrebbe mai attenersi, visto che la pratica d'uso ne ha attestate un sostanzioso numero in conformità ai mutamenti storici, all'utilizzazione di genere, all'eventuale fortuna dell'innovazione personale. Sarà allora da sfatare l'idea di uno schema di assoluta rigidità metrica (pp. 32-33).

È un'idea interessante, in quanto configura una lettura dell'intera vicenda di manipolazione, deformazione, ecc. del sonetto novecentesco in termini di una dinamica di innovazione e sperimentazione tutta interna ai confini di un genere elastico, anziché di tensione e approssimazione ad un modello armonico, astratto o archetipico. Interessante, ma anche discutibile. Credo infatti che il pro-

blema critico del sonetto novecentesco in generale e contemporaneo in particolare perda molto del suo interesse se si lascia cadere la sua dimensione antagonistica, sia questo antagonismo esterno al testo (come nei casi di distanziamento ironico o dissacrante) oppure interno (come nei casi di contestazione sintattica o metrica). Raboni subito dopo la citata dichiarazione in cui indica nel sonetto il suo modo attuale di pensare la poesia, prosegue dicendo di lavorare contemporaneamente «contro il sonetto [...] cerc*ando* di disfarlo, di metterlo in discussione», e non c'è ragione per non credergli, o per relativizzare la portata della sua affermazione come fa la Tonelli a p. 96. Ma l'analisi è discutibile ancora per due ragioni che riguardano la carta di identità storico-formale del metro:

a) Non è giustificato accostare l'instabilità contemporanea della forma sonetto a quella del sonetto delle origini, «in particolare nei suoi primi cento-cinquant'anni di vita» (p. 42). Intanto questa seconda instabilità è tutta da dimostrare: il sonetto delle origini è tanto flessibile morfologicamente da lasciar pensare ad una costruzione a tavolino per mezzo di procedimenti matematici o geometrici, come ha recentemente ipotizzato W. Pötters (*Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, Longo, 1998; e cfr. anche il saggio di G. Desideri segnalato in questo numero di SMI, p. 314). Ma anche fosse, non si può dimenticare che sussiste una codificazione forte tra le due instabilità, che è non tanto petrarchesca quanto petrarchista. A partire dall'ortodossia petrarchista il sonetto è sostanzialmente stabile quanto a impaginazione, misura versale, schema rimico: una sorta di nucleo a cui rinviano le inevitabili interpretazioni periferiche, quando non vanno a costituire a loro volta dei sottogeneri (sonetto caudato o rinterzato, anacreontico, ecc.). La storia prenovecentesca del sonetto ha conosciuto vari momenti di più o meno energica sperimentazione, dai guittoniani alle variazioni settecentesche studiate su questa rivista da R. Zucco (SMI I, pp. 223-58): ma pur sempre a margine e per così dire con l'autorizzazione di un intenso uso regolare, senza contare che sarebbe come minimo oneroso provare una qualche continuità diretta tra questi sperimentalismi e quello contemporaneo.

b) Non si può non tener conto del modo in cui il Novecento riceve la forma-sonetto, che non è certo quello aperto prodotto dallo schiacciamento sul presente di tutte le interpretazioni storicamente attestate, ma quello rigido e istituzionale dei vari "metasonetti" (sonetti dedicati al sonetto) di Carducci, Graf, D'Annunzio: il sonetto come «nobile edifizio / eretto su quattordici colonne» di Gozzano, «forma esatta più che ogn'altra mai» e «indistruttibile, / come i vecchi gioielli ereditari» (*Elogio del sonetto*).

Per queste ragioni l'interpretazione della Tonelli non mi sembra convincente. Più persuasivo risulta invece il riconoscimento nella discronia tra metro e sintassi di un carattere ricorrente (tipico?) del sonetto contemporaneo, su cui agisce la suggestione della forma "monoblocco" di Caproni. O ancora l'analisi delle iterazioni in posizioni strutturali del testo, che configura una sorta di struttura reto-

rica "profonda" del genere che resta sottesa anche alle forme più fantasiose del sonetto contemporaneo: probabilmente – si può aggiungere – non indipendente dalla tradizionale vocazione epigrammatica del metro. Anche in questo caso, tuttavia, non si può fare a meno di dolersi che queste caratteristiche formali siano per così dire appiattite sull'intero *corpus* piuttosto che utilizzate per distinguere ed analizzare, che in fondo è il compito di ogni storiografia e di ogni critica.

Come si vede l'analisi della Tonelli solleva un bel po' di questioni generali relative al sonetto novecentesco, tema quest'ultimo fertile di implicazioni e sviluppi oltre che, come già detto, capitolo ormai solidamente impostato della storiografia letteraria del Novecento. Su questa base si è costituito da qualche tempo a Padova un gruppo di ricerca formato da Elisa Benzi, Pietro Benzoni, Davide Colussi, Fabio Magro e Fabio Romanini, oltre a chi scrive, con il preciso scopo di inventariare la variegata fenomenologia del sonetto novecentesco e costruirne una morfologia (alla Biadene) e un repertorio metrico il più possibile completo. Al momento in cui questa nota viene stesa, il lavoro è ancora in una fase che non consente di tracciare alcun bilancio, neppure provvisorio. Tuttavia i dati finora raccolti e più ancora il lavoro preliminare che è stato necessario per avviare la ricerca hanno consentito di portare in superficie una serie di problemi che molto hanno a che fare con gli spunti sopra discussi. Il lavoro di raccolta dati avviene infatti totalmente per via informatica, il che vuol dire che è stato necessario progettare prima un *data base* capace di contenere e organizzare tutte le informazioni: una sorta di modellizzazione preliminare, basata sull'osservazione di un congruo numero di sonetti, con speciale riguardo ai casi più devianti. Si intende così fornire la base a quello studio complessivo che ancora manca, nonché, attraverso lo strumento del repertorio, tentare un approccio alla metrica novecentesca a partire dal suo trattamento del metro chiuso per eccellenza: come dire accostare l'informale dal lato della forma.

Sono essenzialmente due i problemi di fondo con cui è chiamato a misurarsi un repertorio metrico novecentesco: uno è naturalmente dato dal carattere poco "regolare" della metrica; l'altro dall'obbligo di costruire un *corpus* di riferimento. Quest'ultimo nasce dal fatto che è per varie ragioni impossibile raggiungere l'esaustività *assoluta* (la totalità delle attestazioni note di un certo genere metrico) che caratterizza i repertori della poesia dei primi secoli: ci si deve perciò accontentare di una esaustività *relativa*, ossia ristretta all'opera degli autori "rappresentativi", intendendo questa rappresentatività in modo sufficientemente estensivo da dare un panorama ampio delle manifestazioni minori e periferiche (non dunque un canone), e ovviamente allontanando ogni filtro legato ad una interpretazione critica delle categorie di Modernità o Novecento poetico. Quella di basarsi sulle scelte già fatte da altri, mettendo insieme i nomi che compaiono nelle principali antologie poetiche complessive o parziali del secolo scorso, è parso il criterio che meno spazio concede alla soggettività e a orientamen-

ti critici unilaterali. Da uno spoglio delle quattro antologie imprescindibili dal Novecento poetico (Sanguineti, Mengaldo, Cucchi-Giovanardi, più Brevini per i dialettali) si è intanto messo insieme un *corpus* minimo di 112 autori la cui produzione viene integralmente schedata entro un arco temporale, 1903-2000, che di fatto copre i limiti cronologici del secolo.

Il secondo, e forse più pressante problema con cui deve confrontarsi un repertorio novecentesco è dato dall'interferenza tra metrica chiusa e metrica libera, che rende sfrangiati i margini di riconoscibilità dei generi. Come si è visto questa riserva non vale per un numero assai consistente di testi che fanno della regolarità una divisa a scopi soprattutto (ma non solo) di straniamento, tuttavia è probabilmente nell'ambito dell'approssimazione alla forma, o della sua alterazione, che un lavoro di questo tipo deve aspettarsi i risultati più interessanti. Si pone allora immediatamente un problema di definizione che è tutt'uno con un più concreto problema di includibilità nel repertorio: cos'è un "sonetto", e fino a dove si estende la sua portata? È un problema che la Tonelli ha ben presente e discute a più riprese nel suo libro, sia che si tratti di valutare il peso della sintassi (p. 32 e sgg.) o della struttura retorico-argomentativa (pp. 97-98) nell'identità del metro, o ancora di fornire «forse la sola scheletrica formula metrica, benché estremamente aperta, che possa rappresentare la attuale poliedricità morfologica del sonetto»:

> Numero di versi uguale o maggiore di 14 (e possibilmente il discrimine dei 14 abbia qualche segnale demarcativo di 'chiusura' o circolarità cui una eventuale giunta o coda possa connettersi), ai quali si abbini perlomeno un altro elemento distintivo, che si tratti di schemi rimici perfetti o con chiarezza allusi, di omometria, di suddivisione tipografica nelle tradizionali fronte e sirma a loro volta separate nel mezzo, di marchi sintattici o retorici che le evidenzino o anche del solo titolo metrico che introduca, individuandolo, il testo (p. 51).

L'idea qui adombrata può essere ripresa e precisata ulteriormente: si tratta di ridefinire il genere metrico per mezzo di una serie di tratti formali, ciascuno dei quali non è di tipo binario (sì/no), ma ammette diversi livelli di approssimazione ad un valore ottimale. Nel caso del sonetto i tratti pertinenti saranno cinque:

a) numero di versi (14 o 14 + x, in presenza di code);

b) spaziatura o altro indicatore di discontinuità strofica (dopo 8 versi; eventualmente anche dopo 4 e dopo 11);

c) rapporti fonici tra i versi (lo schema rimico asseconda la divisione fronte-sirma; quartine a rime alternate o abbracciate; terzine secondo uno degli schemi fissati dalla tradizione);

d) misura sillabica dei versi (il testo è omometrico; i versi sono endecasillabi);

e) titolo (titolo metrico).

Il tratto *b)* può essere realizzato in forma più debole da suddivisioni sintattiche o da indicatori retorici, ma ha ragione la Tonelli nel respingere l'idea che sin-

tassi e retorica configurino dei tratti indipendenti. In altre parole: in assenza (totale o parziale) di spaziatura o equivalenti la ripartizione sintattica della materia verbale in blocchi, analogamente a strutture retoriche di tipo iterativo (anafore, anadiplosi, ecc.), può surrogare o alludere alla struttura strofica del sonetto. Questo senza nulla togliere all'ovvia constatazione che si tratta di elementi non richiesti, stilistici: nessuno dubita, ad esempio, che il prolungarsi della sintassi oltre i confini strofici rientri nelle possibilità liberamente ammesse dal genere, e sia anzi attestato *ab antiquo*.

L'appartenenza al genere si dà anche nel caso di una realizzazione mancata o parziale di alcuni tratti, al limite la si può ammettere anche se *nessun tratto* si attua perfettamente, a patto che in generale vi sia sufficiente approssimazione ai valori ottimali. Esiste poi una gerarchia dei tratti, *grosso modo* corrispondente all'ordine in cui sono stati elencati, ma tale gerarchia non può essere stabilita *a priori* in forma troppo rigida, e soprattutto nessun elemento è indispensabile né *dominante* nel senso di Jakobson (R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, pp. 77-85: la *dominante* è l'elemento necessario e focale, che orienta gli altri e ne determina il ruolo e la struttura rendendo identificabile l'insieme). La citata definizione della Tonelli, ad esempio, per quanto lasca, esigendo una lunghezza non inferiore ai 14 versi esclude dal novero delle forme notevoli un sottogenere interessante come il "frammento di sonetto", sia che i versi mancanti siano lasciati vuoti, come in *Un brindisi* di Sanguineti (oltretutto in acrostico: in *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979*, Milano, Feltrinelli, 1980. Citato anche dalla Tonelli, p. 46: i primi quattro versi sono sostituiti da quattro linee di puntini); oppure del tutto assenti, come nella *Prova per un sonetto* di Zanzotto (*IX Ecloghe*, 1962), nel quale è solo la presenza del titolo metrico (punto *e*) a permetterci di identificare la prima quartina di un sonetto più un verso irrelato, che configura il testo insieme come approssimazione allo schema e come sua violazione. Ed è eloquente, ancora, il caso delle prime tre poesie di *Isola*, libro d'esordio di Alfonso Gatto: due quartine di endecasillabi a rime alterne; due quartine più una terzina; un sonetto regolare, con un «un vero e proprio, guardingo, avvicinamento alla forma del sonetto» (S. Pastore, *Il sonetto nel secondo novecento: presenza e problematiche*, in Id. *La frammentazione, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo novecento*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, p. 91).

Un tale modello "aperto" del metro si presta dunque bene al trattamento del complesso territorio delle forme eterodosse, e l'analisi in tratti offre uno strumento per la loro gerarchizzazione e confronto. Si tratta comunque di un modello basato sul rapporto con una forma classica / canonica, e quindi sostanzialmente diverso da quello della Tonelli, la quale (come si è visto) proprio a questa forma canonica nega realtà storica, non solo nel Novecento. È in prima istanza la stessa struttura di un repertorio metrico a postulare un simile approccio: il repertorio infatti richiede l'identificazione per ciascun testo di due diversi sche-

mi metrici, uno "astratto", per così dire immanente, in forma di sonetto canonico (in quartine e terzine, o in quartine diversamente rimate e distico per il sonetto di tipo elisabettiano), e uno "analitico" che contiene le informazioni relative alla lunghezza sillabica di ciascun verso, all'esatta natura dei rapporti fonici tra i versi (rima, assonanza, consonanza, ecc.), alla reale distribuzione strofica, ecc. Ovviamente lo schema astratto si comporta come una sorta di "metaschema", sotto il cui ombrello trovano posto (magari in ordine crescente di deviazione) i diversi schemi analitici che ad esso rimandano. Una tale distinzione risponde dunque in primo luogo ad una esigenza di ordinamento e confronto, ma ragioni organizzative e ragioni critiche vanno qui di pari passo, e la distinzione tra i due schemi è anche una sorta di ipostasi di quella che Mengaldo ha chiamato la «tensione tra realizzazioni e modello» tipica del sonetto novecentesco. Si prenda ad esempio il primo testo dei *Versi ad Emilia* (*L'estate di San Martino*, 1961) di Betocchi, notevole, tra le altre cose, per il sottile gioco di rapporti fonici che realizza lo schema rimico:

> Guarda questi begli anemoni colti
> l'altra sera ai colli di Settignano,
> alcuni viola, altri più chiari; erano
> mezzi moribondi, così sepolti
> quasi, fra le tue mani, quasi emigrati
> di là, tra le cose che si ricordano,
> e invece, vedili, come pian piano
> si son ripresi, nell'acqua; esaltati
> da una mite speranza di rivivere
> si ricolorano su dal corrotto
> gambo che la tua forbice recise;
> fan come noi, si parlano nel folto
> della lor famigliola, e paion dire
> molto del breve tempo, molto, molto.

Se si tiene conto dei soli rapporti rimici, e della "rima" ritmica tra i vv. 3 e 6, entrambi sdruccioli e legati da consonanza e assonanza atona, oltre che da affinità grammaticale (e*rano* : rico*rdano*, verbi di 6ª persona), si ha per la fronte uno schema ABXA CXBC, con un complesso intreccio di figure chiastiche. Ma i rimanti centrali delle due quartine sono tutti legati da una sorta di rima per l'occhio (Settign*ano* : er*ano* : ricord*ano* : pi*ano*), che può bene essere considerata *sostitutiva di rima*: questo porta lo schema "astratto" a ABBA CBBC. E c'è di più, perché i rimanti A e C a loro volta non sono irrelati, ma (come avviene per i versi sdruccioli 3 e 6) legati tra loro da consonanza e assonanza atona (-ol*ti* : -a*ti*), oltre che da una perfetta corrispondenza grammaticale (sono tutti participi passati): si arriva così a scorgere nel sonetto uno schema immanente a rime abbracciate

ABBA ABBA. Sarebbe eccessivo portare lo schema astratto fino a questo livello di semplificazione, dato che ciò che distingue A e C prevale largamente su ciò che li accomuna, nondimeno la presenza nelle quartine del canonico schema petrarchesco, sottilmente variato e mascherato, è evidente e assai significativa. Ciò che preme sottolineare in questo caso è che la struttura inventata da Betocchi non nasce per libera organizzazione in uno spazio aperto di possibilità, ma per derivazione e variazione di uno schema canonico.

Estendendo rapidamente l'analisi alla sirma, si noterà un'altra serie di rapporti sostitutivi alla rima nelle assonanze tra i vv. 9-11-13 (riv*ive*re : rec*ise* : d*ire*) e tra la rima -olto dei vv. 12-14 e la terminazione -otto del v. 10: per cui lo schema astratto risulta essere del tipo non meno canonico DED EDE. La rima perfetta tuttavia, parallelamente alla sintassi e alla struttura argomentativa, isola e chiude nell'ultima terzina l'epigrammatica ricapitolazione soggettivante, e la riconduce alla rima A (-olti : -olto) creando una struttura parzialmente continua.

Un esempio come questo illustra bene le ragioni che inducono a mantenere una distinzione tra sonetti regolari, aderenti allo schema canonico in tutti i tratti sopra elencati (tranne *e*, ed eventualmente *b*), e il *continuum* formale che sta tra questi e i non-sonetti, i cui *individua* possono essere globalmente definiti *parasonetti*, riservando ancora l'incerta zona esterna di questo *continuum* ad una terza ed ultima categoria, che con termine non nuovo alla critica novecentesca definiremmo *criptosonetti*. Capita infatti che l'analisi porti a scoprire strutture di sonetto "latenti" in testi che superficialmente afferiscono alla fenomenologia della metrica libera: in questo caso la struttura salda della forma chiusa (e si tratta ancora, anzi più che mai, del sonetto come archetipo, non del sonetto come fascio di possibilità) innerva il testo a livello sottocutaneo sostenendolo come una sorta di struttura portante, in una operazione di «formalizzazione dell'informale» (Raboni) su cui non manca di agire un impulso già lapidariamente definito da Fortini in *Metrica e libertà* (1957), secondo il quale «da innumerevoli endecasillabi e sonetti nasce una coscienza o attesa o "cavità" dell'endecasillabo e del sonetto». Basta «che versi o anche solo frammenti di righe, si raggruppino a simulare le due quartine e le due terzine perché lo "spettro" del sonetto si sovrapponga alla pagina. L'inverso, in una stampa che ignori gli intervalli strofici, come nei sonetti di *Finisterre*» (*Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 331).

Così è in *Contro monte* di Zanzotto (*Elegia e altri versi*, 1954), che S. Dal Bianco nel suo commento all'edizione mondadoriana (A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 1433) definisce «criptosonetto non rimato, con metrica libera». In questo testo l'allusione al sonetto (già individutata da Pastore, op. cit., p. 96) riguarda il numero dei versi (14) e la sintassi, che divide il testo in tre parti esatte di misura decrescente (8 + 4 + 2), con distico finale di endecasillabi che, nota Dal Bianco, ricorda il sonetto elisabettiano. Altro si potrebbe aggiungere osservando più da vicino la tramatura fonica e ritmica del testo: ad esempio che c'è una sorta di assonanza per l'occhio (alluvi*oni* : mezzo*dì*) tra i due versi finali che, abbinata alla

rima identica *terra* : *terra*, porterebbe a ricostruire per la seconda parte uno schema immanente di tipo ternario ABB CDD, con i versi irrelati che si corrispondono (e al limite si noti l'uscita vocalica omogenea in *a* nel primo terzetto, in *i* nel secondo). La "fronte" si apre con una struttura alternante (decasillabi "anapestici" ai vv. 1 e 3; corrispondenza grammaticale, sillabica e fonica cemen*ta* : sussul*ta*, ai vv. 2 e 4), suggerendo una possibile articolazione in quartine. D'altra parte una tale articolazione è poi contraddetta dall'anafora *dove... dove* dei vv. 1 e 4; mentre il testo nel suo complesso si caratterizza soprattutto per il continuo rampollare e intrecciarsi di sequenze foniche, al di sopra e senza riguardo a ogni delimitazione strutturale. Così da *cEMENTA* v. 2 si dipana la serie *MoNTe* v. 3, *sussulTA* v. 4, *tENTA* v. 5; *melmOSO auTUnnO* v. 6 prolunga l'insistenza fonosimbolica sulle nasali del verso precedente («e te*n*ta col va*n*o *m*ea*n*dro»), e poi continua in *TUO vOltO* v. 7, *TUO corpO* v. 8, *riscUOtO* v. 9, *sOnnO* v. 10; e via dicendo, fino ai richiami a distanza *Soligo-sole* (vv. 2-8) e *monte-monte* (vv. 3 e 14).

Si tratta insomma di isolare dei tratti da un insieme di caratteristiche contrastanti, per cui la stessa asserzione di pertinenza all'ambito morfologico del sonetto configura di per sé un atto critico forte. È chiaro che forme di questo tipo non si prestano all'inclusione in un repertorio metrico (oltretutto senza alcuna garanzia di esaustività, dato che il riconoscimento è tutto affidato all'intuito dell'interprete): nondimeno rappresentano un aspetto importante della fenomenologia del sonetto novecentesco, che un lavoro complessivo sull'argomento non può permettersi di trascurare.

Ma non è il caso di andare oltre con queste note su un lavoro *in fieri*. Cosa ci si aspetta dunque da un tale repertorio? Fondamentalmente tre cose: un *corpus* estensivo di testi accreditato a fare da base ad uno studio complessivo del fenomeno e della sua morfologia; gli strumenti per distinguere anche dal versante formale le diverse correnti e tipologie, ivi compresa la possibilità del costituirsi in tradizione degli stessi meccanismi di violazione / variazione della forma, sistematicamente repertoriati; la possibilità di individuare rapporti intertestuali, funzione tipica dei repertori tradizionali, anche se per le ragioni di cui si è ampiamente discusso finora non ci si attendono risultati eclatanti su quest'ultimo fronte. L'approccio al sonetto nel Novecento sembra configurarsi soprattutto come rapporto verticale con un modello astratto, piuttosto che come rapporto orizzontale tra testi: ma del resto anche questa non è che un'ipotesi che una ricognizione su larga scala potrebbe benissimo smentire.

Carlo Enrico Roggia

Métriques du moyen âge et de la Renaissance. Textes édités et présentés par Dominique Billy. Postface de Marc Dominicy, Paris-Montréal, L'Harmattan 1999, pp. VI + 390.

Il primo dato interessante del volume, che raccoglie 19 contributi presentati all'omonimo convegno internazionale di Nantes (20-22 maggio 1996), è una certa eclетticità dei contenuti, che coprono un'area linguisticamente e culturalmente disomogenea (l'Europa nei suoi limiti geografici moderni, e dunque romanza, anglosassone, germanica, oltre che, naturalmente, latina) e un arco temporale che scavalca alcuni degli steccati più alti posti dagli storici di tutte le specialità. Dalla breve nota introduttiva di D. Billy si ricava che tale dispersione, sottolineata dall'ordinamento dei saggi secondo l'ordine alfabetico degli autori, risponde all'intenzione dei curatori di sottolineare l'autonomia e lo statuto disciplinare forte della metrica, al di sopra delle barriere di lingua, specializzazione accademica e altro che dividono gli studiosi che se ne occupano: «La métrique – lamenta Billy – a toujours été considérée comme une discipline mineure [...] au carrefour de la grammaire et de la poétique», priva anche di una riconoscibile qualificazione accademica (in Francia, s'intende), di qui l'iniziativa di un convegno come strumento di confronto e aggiornamento sulle ricerche in corso, compresa l'interessante tavola rotonda finale su *Métrique et informatique*. L'eterogeneità programmatica, oltre ad essere limitata da un prevalente gravitare dei saggi intorno alla poesia romanza delle origini, lascia comunque ampio spazio ai percorsi trasversali, agevolati anche dai ricchi indici analitici finali. Di seguito si dà conto dei contributi relativi all'area italiana, o a tradizioni limitrofe e interferenti, secondo un ordine che è appunto di vicinanza metodologica o tematica (entro parentesi quadre si indica la posizione del saggio nella raccolta).

Sotto l'etichetta "metrica e intertestualità" potrebbe essere raccolto un folto gruppo di contributi, in cui la metrica è vista come veicolo o spia di rapporti tra testi o gruppi di testi. In capo a questo filone si segnalerà un saggio di ampio respiro teorico di R. Antonelli [1] (*"Rimique" et poésie*), già apparso in italiano sul numero inaugurale della rivista «Critica del testo» (1998). L'assunto fondamentale, insieme *demonstrandum* e punto di partenza per l'elaborazione teorica, è che la "rimica" precede e in parte determina la "poesia": «Le poète *commence par la fin*;

une fois choisi un schéma rythmique et rimique (un "génre" poétique), il choisit un *ensemble* rimique, il "pointe" une constellation rimique et il en extrait une série de rimants. Sur ces rimants on écrivait le discours en vers - ainsi que le rythme». Ci sono casi in cui questo procedimento è d'obbligo, ad esempio nelle corrispondenze poetiche, o nei *contrafacta* che riprendono le rime (o i rimanti) oltre allo schema metrico del testo di origine; ma che fosse questo il modo «normale» di scrivere poesia si ricaverebbe, secondo l'A., da due ordini di prove: *a)* documentarie: l'esistenza di strumenti quali i rimari inseriti nelle Arti grammaticali e retoriche, la presenza nelle minute (ma di poeti moderni: Belli e Pascoli) di serie rimiche vuote o di emistichi corrispondenti alla sola parte finale del verso; *b)* indirette, legate a considerazioni generali intorno al *sistema* della rima nella poesia romanza dalle origini al Petrarca. L'insieme dei rimanti di questa poesia è infatti ristretto (ci sono elementi teoricamente disponibili nella lingua ma di fatto non usati) e soprattutto è strutturato: ad ogni rima o sequenza di parole-rima si associa un particolare valore all'interno del sistema, legato alle sue connotazioni intertestuali e interdiscorsive. Ora, la formazione e il funzionamento di un tale sistema sarebbe spiegabile nei termini della scrittura *a ritroso* di cui si è detto: il poeta pensa e concepisce in termini di rime, e queste contengono *in nuce* i valori semantici e intertestuali complessivi. Di questo deve tener conto l'interprete, che si differenzia dal lettore perché oltre alla normale lettura sequenziale può svolgere sul testo una lettura "genetica": il che nella prospettiva dell'A. implica fare della rima una chiave d'accesso privilegiata al testo. L'argomentazione è corredata da vari esempi dalla tradizione italiana e trobadorica, e aggiunge corollari e spunti argomentativi, tra cui segnalo una proposta etimologica per *rima*: dal lat. RIMA ('fessura') anziché da RYTHMUS, com'è normalmente accettato.

Vari altri interventi si situano sulla stessa linea, ma su un versante più concretamente applicativo. P. Canettieri [3] (*Strutture modulari e intertestualità nella lirica dei trovatori*) discute con vari esempi una particolare modalità di ripresa per "moduli" metrici (sezioni di schemi metrici, più rime / rimanti) tra autori di area provenzale e catalana. R. Pelosini [12] (*Contraffazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo*) estende l'analisi al procedimento già menzionato della contraffazione, a partire da un censimento esaustivo dei compianti funebri romanzi, parte dedotto da repertori esistenti parte prodotto *ex novo*. Sulla base di una rilettura delle definizioni trattatistiche del *planh*, l'A. discute dapprima l'integrazione del repertorio dei *contrafacta* provenzali con sei ulteriori unità, procede poi ad una disamina per aree linguistico-culturali, che termina in una contrapposizione fra la tradizione galloromanza e quella iberica e italiana. Per quest'ultima è attestato un sistema di «imitazione metrica» diverso dalla canonica contraffazione romanza, e che in particolare «non comporta [...] il rinvenimento di riscontri testuali, a differenza di quanto generalmente è stato possibile rintracciare nell'ambito della contraffazione provenzale e francese». Due ecce-

zioni a questa norma sono partitamente analizzate in chiusura: un compianto in forma di canzonetta di Giacomino Pugliese, che riprende *Dolce coninzamento* del Notaro; e la canzone *Che debb'io far* (RVF 268), su schema di tre testi di Ruggeri d'Amici, Guido delle Colonne e Bonagiunta.

Pressoché in continuità con il contributo della Pelosini si situa il saggio di A. Solimena [15] (*Notizie da un Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani del Duecento*). Servendosi del repertorio da lei stessa recentemente messo a punto, l'A. vi si occupa «di alcuni schemi rimici particolari, quasi degli *unica*, utilizzati soprattutto dai siculotoscani, e dei rapporti che si possono supporre con schemi rimici affini dei provenzali e dei siciliani». La Solimena rileva l'incidenza incomparabilmente più alta di *unica* metrici nella tradizione italiana rispetto a quella provenzale (rispettivamente circa il 60% contro il 23%), e ne ricava un presupposto metodologico secondo cui «si può supporre che, nella specificità della tradizione poetica italiana, svincolata dalla musica, una formula rimica, o ritmico-prosodica unica, rappresenti un forte elemento di individuazione e, nel caso di affinità, di emulazione ed appartenenza». L'analisi di vari esempi di ripresa (sia interni all'opera di un autore sia tra autori diversi, con centro sulla dominante figura di Guittone) intende verificare un tale assunto all'interno della tradizione siculo-toscana, nel suo insieme individuata da alcune caratteristiche enumerate in chiusura di saggio: «probabile valore semantico dello schema metrico, creazione degli schemi metrici a coppie, costruiti per ricomposizione od espansione l'uno sull'altro, forti caratteristiche di intertestualità metrica».

Lungo lo stesso filone si colloca anche il sostanzioso saggio di C. Pulsoni [14] (*Strutture metriche del Canzoniere di Petrarca*), che analizza gli schemi metrici dei *Fragmenta* valutandoli nel senso dei rapporti con la tradizione precedente e con altri testi del Petrarca, sia interni al macrotesto che esterni (*Disperse* e *Codice degli abbozzi*). L'analisi si esercita anche sulla rima e su gruppi di rimanti (cfr. qui Antonelli [1]), nonché su sottodivisioni della strofa, con metodo analogo a quello di Canettieri [3]. Ma il contributo è ora confluito in un volume già segnalato su SMI I da L. Zuliani (pp. 384-86), al quale senz'altro rimando per informazioni più dettagliate. Va segnalato qui, ancora, lo studio di A. Touber [16] su *Les formes métriques dans la poésie médiévale en France et en Allemagne*: saggio di applicazione del software *Anastrof* (v. oltre) per la ricerca di omologie metriche tra la lirica romanza delle origini e quella dei *minnesänger*.

A margine, infine, si aggiungerà il contributo di A. Comboni [4] (*Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*), che dà notizia di un censimento delle sestine italiane quattro-cinquecentesche intrapreso sulla tradizione a stampa e manoscritta, e già portato ad uno stadio avanzato di realizzazione al momento del convegno, comprendendo ben 455 unità, di cui 192 riferibili al XV e 263 al XVI secolo (cfr. anche il saggio dell'A. pubblicato in SMI I). Sulla base di questo *corpus* Comboni fornisce una serie di spunti per una storia del metro meno selettiva di quelle normalmente disponibili per il periodo in questione, e in cui

un posto privilegiato si riserva alla dialettica ortodossia-eterodossia, sorprendentemente articolata per un metro dai connotati così saldi. Si tratta non solo di estensioni del genere oltre gli originari confini della lirica amorosa, in direzione pastorale (Sannazzaro), politica, encomiastica, occasionale, religiosa, e così via; ma soprattutto di innovazioni e scarti dalla norma metrica della *retrogradatio cruciata*, la cui stessa rigidità sembra aver funzionato da stimolo allo sperimentalismo.

Un secondo filone di studi, meno nutrito del precedente, è quello teorico, in cui andrà incluso per primo il già citato intervento di Antonelli [1]. Ma la rima, e più precisamente la posizione della rima nella trattatistica rinascimentale, è al centro anche dell'interessante contributo di M. Nasta [11] (*Emblèmes de la rime au temps de la Renaissance et figures du parallélisme verbal*), che affronta direttamente la questione della divaricazione terminologica tra gli allotropi *rime* e *rythme*, seguendo il percorso teorico, tassonomico e normativo del concetto di rima nel passaggio dalla poesia medievale a quella francese "classica", non senza spunti di confronto con l'Italia. Con il contributo di Ch. Doutrelepont [6] (*"Rythme", "Nombre", "Mètre" chez Aristote, Cicéron, Victorinus et Augustin*) si esce addirittura dai limiti cronologici del libro per fare la storia semantica dei grecismi *rhythmós* e *métron* e del loro rapporto con la famiglia latina di *numerus* nei quattro autori citati, ossia fino alle soglie del Medioevo. Il contributo sarebbe di grande interesse se non fosse viziato da una lettura non proprio ineccepibile dei testi. Così nella definizione ciceroniana di *numerosus* (*De oratore* III, XLVIII-84: «Numerosum est in omnibus sonis atque vocibus *quod habet quasdam impressiones* et quod metiri possumus intervallis aequalibus»), non è accettabile la traduzione del corsivo come «ce qui impressionne (ce qui produit une impression certaine)», utilizzata per argomentare una certa lettura dell'idea ciceroniana di ritmo. *Impressiones* è qui termine tecnico (IN+PREMO) per cui è appropriata la traduzione *temps marqués* dei due editori francesi Bornecque e Courbaud, respinta dall'A. a favore della propria, «plus proche du texte de Cicéron». La conferma, se ce ne fosse bisogno, viene dal contesto: «*Distinctio* et aequalium aut saepe variorum intervallorum *percussio* numerum conficit; quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus», da cui si ricava che le *impressiones* corrispondono alla *percussio*: momenti staccati dal continuo che consentono la misurazione degli *intervalli*. A maggior ragione è poi irricevibile nel passo di Vittorino citato a p. 105 («Metrum quid est? Rei cuiusque mensura. Metrum poeticum quid est? [...]. *Metrum unde dictum? Quod veluti mensuram quandam praestituat*»: «Cos'è il metro? [...]. Cos'è il metro poetico? [...]. Per quale ragione [il metro poetico] è detto metro? Perché stabilisce una sorta di misura») la traduzione del corsivo come «Qu'est ce que le mètre du discours? Ce qui par exemple signale une certaine mesure» ecc. (p. 106): ed è quindi priva di fondamento anche la successiva distinzione tra *metrum poeticum* e *metrum unde dictum* (sic!) inteso, quest'ultimo, come «mètre tel qu'il se réalise dans le discours».

Vari altri saggi sono poi dedicati a più circoscritti problemi metrici, spesso analizzati in chiave comparativa entro la tradizione romanza. È il caso di D. Billy [2] (*Nouvelles observations sur le traitement prosodique des clitiques à e instable dans la poésie française médiévale*), che studia il trattamento dei monosillabi in rima nella poesia oitanica, con le due particolarità connesse della rima femminile franta («tipo A»: *gàrde* : *càr de*, gli accenti indicando l'ultimo ictus versale) e della "rima" tra versi piani e tronchi («tipo B»: *gàrde* : *car dé*). L'artificio, che non conosce equivalenti nella tradizione occitanica, ma ha parziale affinità con la situazione italiana, ha già da tempo attirato l'attenzione degli studiosi (ricordo in particolare un classico saggio di A. Menichetti, *Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini*, in «Cultura Neolatina» XXVI, pp. 5-95). Billy riparte dalla questione dello statuto fonologico e linguistico dei monosillabi per riesaminare complessivamente il fenomeno, sulla base di una schedatura più ampia rispetto ai predecessori e di più raffinate distinzioni sintattiche e fonologiche all'interno delle categorie tradizionali.

Tradizione oitanica e italiana sono messe a confronto anche nel raffinato studio di A. Menichetti [9] (*Sur quelques asymétries syllabiques entre les strophes de la chanson. À propos d'anisosyllabisme*), sui casi di "anisostrofismo sillabico" della poesia delle origini. L'A. definisce così la mancata corrispondenza sillabica (anisosillabismo) tra un verso e quelli collocati in posizioni omologhe nelle altre stanze del testo, in deroga all'imperativo dell'uguaglianza tra le strofe di canzone, sanzionato da Dante nel *De vulgari eloquentia*. Menichetti parte dalla casistica relativamente strutturata dell'anisostrofismo medievale, passando poi, su questo sfondo, ad analizzare il tipo che gli interessa su un *corpus* di testi antico-francesi ricavato dal repertorio di Mölk-Wolfzettel. Dalla disamina si ricavano alcune caratteristiche ricorrenti da cui conseguirebbe (pur con molte cautele): *a)* la probabile responsabilità del copista in molti dei casi censiti; *b)* il carattere tendenzialmente popolare (o popolareggiante) del fenomeno. Notevole l'ipotesi che attribuisce un ruolo anche all'accompagnamento musicale: «Ce qu'on aimerait surtout savoir c'est [...] si, et dans quelle mesure, la composante musicale, censée protéger l'isosyllabisme [...] n'avait pas plutôt tendance à se comporter en istigatrice d'infractions». Tant'è che l'anisostrofismo sillabico è del tutto assente dalla lirica siciliana, e quasi del tutto dalla poesia siculo-toscana e stilnovista. In area italiana, infatti il fenomeno non assume il profilo "basso" descritto per l'area francese, ma si inscrive nelle coordinate della sperimentazione, con forti connotati di autorialità legati al nome di Chiaro Davanzati, e rare propaggini in seguaci e imitatori: seguendo dunque un percorso sostanzialmente diverso da quello transalpino.

Ancora alla rima, ma in prospettiva soprattutto rivolta al processo di edizione, è dedicato infine il saggio di M. Perugi [13] (*La "license excusée par la rime"*), dove a partire dal fenomeno dello spostamento d'accento per rima, si snoda una complessa discussione intorno ai problemi filologici e linguistici posti dal lessico dei trovatori.

Resta da accennare ad altri quattro interventi situati in posizione più extravagante rispetto alla massa dei precedenti. Si tratta del contributo di M. Dinu [5] (*Les formes métriques les plus anciennes de la poésie roumaine*) sulla metrica della traduzione del Salterio del metropolita Dositeo (1673), considerata fondativa della poesia d'arte rumena. Di un saggio di É. Évrard [7] (*Théorie et pratique de l'hexamètre au moyen âge*), che analizza alcuni momenti significativi della vicenda mediolatina dell'esametro attraverso tre trattati metrici e altrettanti poemi di epoca merovingia e carolingia (l'elaborazione statistica della scansione dei testi è raffinata, e si raccomanda per l'interesse metodologico anche al metricologo romanzo). Del successivo intervento R. Kennedy [8] (*New theories of constraint in the metricality of the strong-stress long line as applied to the rhymed corpus of late Middle English allitterative verse*), dedicato ai modelli ritmici del verso allitterativo arcaico inglese, usato a fini epici da alcuni poeti del XIV secolo. Del resoconto, infine, che Y. Ch. Morin [10] (*L'hexamètre "héroïque" de Jean Antoine de Baïf*) offre di una ricerca in corso sulla prosodia quantitativa (noi diremmo "barbara") del poeta della Pléiade autore di un discusso tentativo di adattare i metri classici al francese.

Come si è detto il volume è concluso da una tavola rotonda su *Métrique et informatique* in cui sono presentati tre strumenti informatici del tipo *data base* destinati (o adattabili) alla ricerca metrica. Il primo, illustrato da D. Billy e Th. Glon [17] (*Vers un répertoire métrique général des strophes du moyen âge*) è un'opera di notevoli dimensioni, *in fieri* presso il centro di Nantes, e destinata verosimilmente a protrarsi a lungo dato che l'ambizioso scopo è quello di arrivare a coprire con un repertorio metrico completo l'intera area romanza per un periodo che va dal XII al XV secolo: al momento della stesura (maggio 1996) si trovavano inclusi nel sistema i dati relativi a 1500 testi della tradizione occitanica post-trobadorica. Anche *Anastrof*, messo a punto all'Università di Amsterdam e qui presentato da A. Touber [19] (*Anastrof: un programme informatique pour la métrique médiévale*), è un *data base* di forme strofiche, includente l'intero repertorio occitanico, oitanico e antico germanico, per un totale di ben 9000 e più formule strofiche. Benché concepito in tempi non recentissimi, si tratta di uno strumento interessante, sia per la funzionalità e ampiezza del *corpus*, sia soprattutto per la soluzione che dà al problema della conversione automatica tra la convenzione accentuativa germanica (il verso identificato dal numero di ictus) e quella sillabica romanza.

Di taglio diverso, più saggistico, è il contributo di L. Leonardi [18] (*Pour une grammaire de la Rime, ou L'évolution d'un "homophonaire" automatique*), dove si dà notizia degli sviluppi delle CLPIO di Avalle, il cui completamento dopo il primo volume di edizione dei testi è atteso ora in forma integralmente informatica. In particolare il nuovo sistema prevede una serie di marcature per il lessico in rima che metteranno l'utente nella condizione di lavorare su un *data base* esaustivo dei rimanti della poesia delle origini, e di estrarre informazioni quali l'elenco dei

rimanti relativo a ciascuna rima (distinguendo tra rimanti potenziali, attestati sia in rima che all'interno del verso, e rimanti effettivi); quello dei testi in cui è presente una data rima, o rimante, ecc. Notevole in particolare la possibilità di compiere ricerche in base a sequenze di rimanti o rime, come pure l'associazione a ciascun elemento di indici numerici intesi a misurarne frequenza, e grado di difficoltà. Come dimostrano i brevi saggi applicativi condotti su testi di Guinizzelli, un tale strumento sarà prezioso sia per definire una "morfologia" generale della rima, sia per studiarne in maniera non impressionistica le implicazioni intertestuali, venendo incontro alle esigenze espresse da Antonelli nel suo saggio teorico, intorno al quale, come si è visto, si dipana il principale filone di ricerca documentato in questo volume.

Carlo Enrico Roggia

Claudio Giunta, *Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, «Studi di filologia italiana», 58 (2000), pp. 5-28.

Questo intervento di Claudio Giunta, notevole per densità di informazione e ricchezza di spunti, ha per oggetto dichiarato il mottetto cavalcantiano *Gianni, quel Guido salute*, ma investe in realtà una questione più ampia, prefiggendosi un obiettivo ben preciso: negare l'esistenza di un genere chiamato «mottetto» nella poesia italiana delle origini e insieme sostenere che le occorrenze del termine nella fascia cronologica due-trecentesca sono sprovviste di implicazioni metricologiche e pertanto riconducibili al significato primo (ed etimologico: francese *motet*) di 'detto, battuta, breve enunciato'. L'articolo, ripeto, offre una quantità di notizie e riflessioni interessanti, ma l'argomentazione, per quanto condotta con grande acutezza, è in molti passaggi contestabile e poco persuasiva. Il ragionamento e le conclusioni di Giunta, per l'indubbia importanza che rivestono, meriterebbero un esame puntuale, e tuttavia in questa sede mi limiterò a formulare qualche osservazione critica relativa a tre punti di particolare rilevanza: 1. presenza e consistenza del mottetto nella tradizione poetica italiana tra Due e Trecento; 2. interpretazione della rubrica che introduce *Gianni, quel Guido salute* nell'unico testimone manoscritto, il codice Vaticano Chigiano L. VIII. 305; 3. struttura e *status* formale del componimento. (Citazioni e rinvii all'articolo qui discusso saranno seguiti dalle rispettive pagine di riferimento tra parentesi tonde).

1. Nella produzione letteraria italiana dei secoli XIII e XIV, il mottetto poetico (non musicale) mostra una tradizione instabile ed estremamente ristretta: per il Duecento c'è soltanto la testimonianza cavalcantiana, mentre per l'inizio del Trecento si hanno i *Mottetti* inclusi da Francesco da Barberino nei suoi *Documenti d'Amore* (VI Documento della *Pars secunda sub Industria*; ed. interpretativa in Daniela Goldin, *Un gioco poetico di società: i «mottetti» di Francesco da Barberino*, GSLI, 150 [1973], pp. 259-291, alle pp. 272-290) e quelli che costituiscono il *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali* di Graziolo Bambaglioli (edito in *Rimatori bolognesi del Trecento*, a cura di Lodovico Frati, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1915, pp. 1-56). Per dimostrare l'inconsistenza del mottetto come genere specifico e

riconoscibile, Giunta si impegna a provare che i testi succitati non formano un insieme compatto, accomunato da omologie tematico-formali, e soprattutto che i componimenti del Barberino e del Bambaglioli non rappresentano una discendenza di *Gianni, quel Guido salute*. Scopo evidente dell'operazione è rigettare l'idea di un rapporto genetico (o, più in generale, di affinità) tra il pezzo cavalcantiano e le sue possibili continuazioni primo-trecentesche. Ora, il mottetto del *maggior* Guido è indubitabilmente altra cosa rispetto a quelli, poniamo, barberiniani, ma mi pare che Giunta insista un po' troppo sulle differenze e trascuri del tutto le somiglianze. In particolare, i mottetti del Cavalcanti e del Barberino condividono innegabilmente alcuni elementi distintivi: concisione del dettato, polimetria (con netta prevalenza delle misure brevi), uso largamente maggioritario di coppie di versi in rima baciata, tono sentenzioso, ricorso alle 'figure dell'ambiguità'. E si noti come queste caratteristiche siano in larga misura riscontrabili anche nei *motets* profani in lingua d'*oïl*, la cui diffusione in area italiana è documentata fin dal secolo XIII (cfr. Jean Frappier, *La poésie lyrique française aux XII et XIII siècles. Les auteurs et les genres*, Paris, CDU, 1949, p. 74). Si obietterà che gli elementi indicati sono un po' vaghi, indeterminati: mi sembra però che essi si associno in un fascio di tratti, non tutti necessariamente compresenti, che possono servire a isolare e circoscrivere un filone testuale sfuggente, individuato da certe costanti e definibile come «mottetto». Non siamo di fronte a un genere saldamente stabilito e codificato, sicché i tratti sopraelencati appaiono variamente declinati nelle diverse realizzazioni. Ciò è chiarissimo, p. es., nelle differenti intonazioni assunte dalla categoria della sentenziosità: troviamo infatti la pronunzia sorridente e scherzosa della chiusa cavalcantiana («Guarda dove ti metti! | ché la Chiesa di Dio | sì vuole di giustizia fio», vv. 13-15; citazioni e rimandi sono conformi a Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 168-169), la vena epigrammatica e giocosa del Barberino e la gnomicità aforistica del Bambaglioli. E ancora si noti come l'impiego della parola-rima equivoca *salute* da parte di Cavalcanti (vv. 1-2) richiami il ludismo verbale e i procedimenti anfibologici esperiti nei mottetti barberiniani.

2. *Gianni quel Guido salute* è, com'è noto, un pezzo scritto in risposta a un sonetto di Gianni Alfani (*Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altr'ieri*). La corrispondenza tra i due poeti è tràdita dal canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305 (=Ch): il missivo dell'Alfani sta a f. 56v; il responsivo cavalcantiano è trascritto a f. 61r. Una porzione cospicua del lavoro di Giunta consiste nell'analisi della rubrica preposta al componimento del Cavalcanti, rubrica che fornisco qui di séguito in edizione diplomatica: «Risposta di Guido decaualcanti a Gianni deglialfani / p(er) uno mottetto rima-tetto ilquale udirete qui appreso». L'interpretazione corrente, che chiamerò (a), è questa: «Risposta di Guido Cavalcanti a Gianni Alfani attraverso (mediante) il mottetto rimatetto che udire-

te (leggerete) qui sotto». Se la parafrasi (a) è giusta, osserva Giunta, la seconda parte della rubrica, «p(er) uno mottetto rima-tetto ilquale udirete qui appreso», è completamente superflua, giacché «non c'è alcun bisogno di dire che la rubrica di un testo si riferisce proprio a quel testo (al testo che sta 'apresso', cioè dopo) e non a un altro» (pp. 17-18). L'indicazione è effettivamente pleonastica, ma risulta spiegabile quando si consideri la realtà materiale e l'assetto grafico del manoscritto (per un esame della composizione fascicolare del codice in rapporto alla distribuzione e all'*ordo* dei materiali poetici, cfr. Giovanni Borriero, *Nuovi accertamenti sulla struttura fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305*, CT, 1/2 [1998], pp. 723-50). Una pagina di Ch contenente quattro sonetti è impostata su 32 righi: ogni pezzo si dispone su otto righi, con i quattordici versi preceduti da rubrica e trascritti a due a due. Ora, a f. 61r si verifica una situazione anomala, perché a tre sonetti fa séguito un componimento più corto, il nostro *Gianni, quel Guido salute*, posto in fondo alla facciata. La brevità del testo cavalcantiano (cinque righi a fronte dei sette di un sonetto) rischiava di lasciare troppi spazi in bianco, compromettendo gli equilibri dello specchio di scrittura: perciò è assai probabile che il copista, nell'intento di mantenere un'impaginazione uniforme, abbia deciso di riempire un rigo in più allungando la rubrica dell'ultimo testo. Donde l'impressione di superfluità. (Devo questa spiegazione in termini di estetica della *mise en page* a una comunicazione personale di Giovanni Borriero, dal quale mi sono venute molte preziose informazioni sul canzoniere chigiano). Ma c'è anche un'altra possibilità: tale effetto di ridondanza potrebbe dipendere dai modelli di presentazione rinvenibili nella *Vita nuova*, trascritta ai ff. 7r-27v di Ch: ess. «Et questo el sonetto checomincia qui» (f. 25v), «Equesto el sonetto checomincia qui» (f. 27r). Ad ogni modo, l'interpretazione corrente (a) della rubrica ci orienta a pensare che l'etichetta «mottetto» definisca una forma metrica, tanto più che in alcune occasioni la rubricazione del Chigiano reca esplicite indicazioni di genere: «sonetto» (p. es. sui margini dei ff. 8r e 9r); «canzone» (ff. 29r, 29v ecc.); «ballata» (es. f. 46v). Sennonché Giunta considera sospetta la lettura tradizionale (a) e dichiara di preferire una diversa soluzione (b), che si può glossare a questo modo: «Risposta di Guido Cavalcanti a Gianni Alfani a causa di un mottetto rimatetto che udirete più avanti». Se (b) è corretta, la definizione di «mottetto rimatetto» perde ogni connotazione tecnica di ordine metricologico, in quanto riferita al sonetto missivo dell'Alfani, e non alla replica cavalcantiana: dunque «mottetto» varrebbe genericamente 'motto arguto, breve messaggio scherzoso'. Ma la plausibilità di questa parafrasi è messa in crisi da almeno due ordini di considerazioni. Una prima obiezione interessa il piano semantico: «appreso» sarebbe certamente interpretabile nel senso di 'più avanti, *infra*', ma ben diverso è il caso di «qui appreso», espressione con cui si designa ciò che segue immediatamente. Si veda, p. es., in *Vita nuova* XXII, 12, la formula introduttiva «*Qui appresso* è l'altro sonetto, sì come dinanzi avemo narrato», cui tiene subito

dietro il sonetto *Se' tu colui c'hai trattato sovente* (Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 149). C'è poi un secondo e ancor più grave ostacolo che inficia in modo risolutivo l'opzione (b): secondo tale lettura, la rubrica si riferirebbe a un componimento collocato più avanti, nel séguito del codice («il quale udirete qui appreso»), mentre il sonetto dell'Alfani è trascritto ben prima, esattamente a f. 56v. Quindi, per corroborare la soluzione (b), Giunta è costretto a supporre che nelle fonti di Ch siano intervenuti fattori perturbativi di tipo meccanico tali da provocare l'errato posizionamento del sonetto missivo. Ma eliminare un'aporia ipotizzando un'indimostrabile interversione di fascicoli mi sembra metodologicamente discutibile. (In mancanza di ragioni stringenti che provino il disordine fascicolare di un codice e ci permettano di ricostruire la sua fisionomia originaria, è buona norma attenersi ai dati offerti dal documento manoscritto. Avanzando ipotesi di riordinamento basate su elementi indiziari ci si muove su un terreno puramente congetturale e si rischia il più delle volte di sovrapporre alle realtà complesse dei canzonieri medievali l'intenzionalità delle nostre aspettative critiche).

3. *Gianni, quel Guido salute* è, per Giunta, «un testo quasi ametrico» (p. 13): confuso, irregolare, slegato. Per di più, la scansione dei versi è frutto di una ricostruzione congetturale, fatta sulle possibili rime e dovuta nelle sue linee essenziali all'Ercole (cfr. Pietro Ercole, *Guido Cavalcanti e le sue rime. Studio storico-letterario seguito dal testo critico delle rime, con commento*, Livorno, Franc. Vigo, 1885, pp. 342-43). Ciò è in parte vero, ma anche qui ho l'impressione che Giunta enfatizzi gli aspetti di disordine mettendo in ombra quelli di regolarità. Prendiamo lo schema rimico: AABBCDDDEEFGGHH. L'architettura del componimento è costruita secondo un disegno parallelistico: muovendo dall'inizio e dalla fine si trovano due coppie a rima baciata interrotte da versi irrelati (rispettivamente C ed F) tra loro consonanti (*doNNa : maNo*). Si aggiunga che i simmetrici BB e GG sono collegati da consonanza e assonanza imperfetta (*eTTò : eTTi*). Al centro, un terzetto di versi tronchi seguito da una coppia a rima baciata. Insomma: un esame ravvicinato fa emergere un reticolo di rispondenze speculari. Giunta invece non vede che ametricità e propone di leggere il pezzo cavalcantiano non già come un testo in versi, ma come un biglietto in prosa rimata, scandita su strutture bi- e trimembri (*dicola* e *tricola*) e caratterizzata dall'uso del *cursus*. Quelle che siamo abituati a considerare rime non sarebbero che omoteleuti, e i versi andrebbero riletti come sintagmi *similiter cadentes*. L'ipotesi è suggestiva, ma difficilmente sostenibile. Contro di essa milita anzitutto l'esiguità di esempi di prosa rimata nelle scritture romanze. Inoltre, il dettato di *Gianni, quel Guido salute* è contraddistinto da quei segni di interpunzione metrica che lo scriba del Chigiano utilizza per tutti i componimenti in versi: canzoni, ballate e sonetti. Ciò significa che il nostro mottetto era sentito dall'esecutore di Ch o dal suo antecedente come un pezzo in versi: e questo è un fatto di cui non si può non tener

conto. Un ultimo rilievo. Giunta richiama la nostra attenzione su quella che gli sembra un'inaccettabile anomalia: «È già rarissimo che ad una proposta formulata attraverso una determinata forma metrica si risponda con una forma metrica diversa, ma di mottetti responsivi a sonetti non c'è altra traccia in tutta la poesia italiana del Medioevo» (p. 12). Ammettiamolo pure: ma è forse meno stravagante replicare a un sonetto missivo con una letterina in prosa rimata?

Alvaro Barbieri

Francesca Caputo, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000, pp. 236.

Il volume attraversa l'intera produzione narrativa dossiana, da due prove giovanili e meno note (*Educazione pretina*, 1866; *Per me si va tra la perduta gente. Racconto*, 1867) agli esiti più maturi, fino agli *Amori* (1887). Le due prospettive da cui muove il lavoro dell'autrice sono la sintassi delle sezioni diegetiche e la sintassi (narrativa) delle sezioni mimetiche, stante l'alto tasso di dialogicità che interessa i romanzi e i racconti di Dossi e che offre interessanti spunti di analisi per chi voglia studiare la voce (o le voci) del narratore e le voci dei personaggi. Il primo capitolo del volume è dunque dedicato alla «sintassi della prosa narrativa», analizzata in rapporto ad alcuni parametri costanti e riproposti per ciascun romanzo o raccolta: periodi monofrasali, sequenze paratattiche, sequenze ipotattiche (distinguendo tra quelle più moderate di 2-5 subordinate e quelle decisamente più spinte di 6-11 subordinate e oltre), periodi incidentali e parentetici, frasi nominali, eccetera. L'analisi sintattica mette in evidenza che i due romanzi ancora giovanili *L'altrieri* e *Vita di Alberto Pisani* presentano molti tratti comuni (che peraltro si muovono nelle linea della continuità rispetto ai due racconti precedenti): il ritmo spezzato dei periodi viene infatti ottenuto principalmente mediante la giustapposizione di frasi molto brevi e periodi lunghissimi e la frammentazione del periodo attraverso incidentali e parentetiche (spesso esse stesse costituite da periodi). In particolare, la sintassi dei due romanzi è caratterizzata da quello che l'autrice definisce lo «scatto del paragrafo» (p. 27): la dislocazione in apertura di capoverso di periodi molto brevi (eventualmente nominali) orienta il lettore sul piano emotivo o valutativo, nella «forma di un giudizio che si fa rapido motto» (*ibid.*). Tali *incipit* di forte impatto possono assolvere a funzioni comunicative diverse: anticipano o riassumono quanto verrà detto nel paragrafo, o, viceversa, ribaltano quanto precedentemente affermato, o riavviano il discorso con un appello diretto al lettore; se collocati su una riga isolata, fungono da snodo tra i capoversi che precedono e seguono, oppure veicolano nel lettore un atteggiamento di silenzio, raccoglimento, meraviglia. Analoga frantumazione sintattica viene imposta al periodo dalle numerose incidentali (individuate sia da trattino che da parentesi) che, nella loro valenza narrativa, o

descrittiva, o metanarrativa, o commentativa... contribuiscono comunque a personalizzare la sintassi e a far sentire forte e chiara la voce del narratore (sia egli omodiegetico, come nell'*Altrieri*, o piuttosto eterodiegetico, come nell'*Alberto Pisani*). Accanto a tali stilemi impressionistici si possono individuare «dispositivi centripeti» (p. 33) altrettanto evidenti (l'anafora *in primis*), che raccordano proposizioni e periodi sia dal punto di vista sintattico che da quello ritmico. La metafora pittorica viene scelta dall'autrice per definire nell'insieme la prosa dei due romanzi: le maggiori aperture al divisionismo sintattico riconoscibili nell'*Alberto Pisani* sono probabilmente ascrivibili all'opzione per il narratore esterno, che comporta l'intervento di una voce ulteriore (oltre a quella dei protagonisti) nel tessuto del romanzo.

Per la produzione dossiana successiva l'autrice ripropone la distinzione (già esplicitata dallo stesso narratore) tra un «Dossi buono» (nel *Regno dei cieli* e nella *Colonia felice*) e un «Dossi cattivo» (nelle opere seguenti): alla «sintassi semplificata» (p. 51) del primo fa da contrappunto la ricerca di una nuova espressività del secondo. Tale ricerca si concretizza in primo luogo nella struttura sperimentale dei testi: per indicare le partizioni interne della *Desinenza in A*, per es., Dossi adotta la terminologia musicale-teatrale (atti, scene, intermezzi, finale), mentre nel *Campionario* e negli *Amori* è molto evidente l'organizzazione dei testi per catalogo. Nella *Desinenza* si fa sentire la vena intimamente parodica ed irridente che caratterizza la prosa dossiana e che si realizza mediante costrutti sintattici ben precisi: le proposizioni incidentali (già ricordate per le opere precedenti) sono qui accompagnate da numerose interrogative ed esclamative che attribuiscono alla voce del narratore tratti fortemente fatici, accelerando il ritmo narrativo e apportandovi forti impennate. Le due prove narrative che chiudono la produzione di Dossi rivelano invece tratti sintattici meno personalizzati (probabilmente perché tutta la tensione innovativa dell'autore si rivolge all'impianto delle due raccolte): nel *Campionario* si può così riconoscere la propensione per una «linearità anaforica» (p. 78), peraltro già prefigurata nel titolo della raccolta, mentre negli *Amori* prevale la ricerca per una sintassi più composta ed equilibrata, giusta anche il carattere lirico-estatico del libro.

Il primo capitolo è corredato da una tabella che propone dati percentuali sui singoli costrutti sintattici che appaiono in ciascuna opera: utile strumento, che porta subito ad evidenza la variazione (diacronica e/o in rapporto alla tipologia narrativa) nella presenza ed incidenza di paratassi e ipotassi (e dei diversi tipi di subordinata), frasi nominali, incidentali, parentetiche, eccetera.

Il secondo capitolo si occupa invece di sintassi del dialogo. Anch'esso è accompagnato da tabelle con dati percentuali, che tuttavia risultano meno perspicue rispetto a quelle del primo capitolo: la voce di ciascun personaggio, come si sa, viene caratterizzata con tratti peculiari che la distinguono dalla voce degli altri attanti (compreso il narratore), e pertanto i risultati percentuali complessivi presentati per ogni romanzo dicono poco sulle caratteristiche locutorie dei

singoli protagonisti. La stessa autrice, del resto, fa partire la propria analisi delle sequenze mimetiche dalle istanze più generali che animano i diversi romanzi e racconti. Gli affreschi sociali che appaiono già nell'*Educazione pretina* e in *Per me si va tra la perduta gente* vengono arricchiti e complicati dalle maggiori ambizioni narrative delle opere successive. Nell'*Altrieri*, come prevedibile, la voce dei protagonisti deve confrontarsi con la voce dell'io narrante, mentre nella *Vita di Alberto Pisani* la voce dei personaggi conosce una maggiore apertura, e Dossi stilizza i vari personaggi attraverso i loro atti di parola. Il romanzo più impegnativo per la costruzione delle sequenze mimetiche risulta comunque la *Desinenza in A* (nei testi successivi lo spazio dedicato ai dialoghi risulta infatti praticamente annullato), per le diverse ed opposte istanze narrative (ma si direbbe ideologiche) che animano i vari personaggi. In primo luogo Dossi caratterizza la lingua dei personaggi secondo la loro appartenenza all'alta o alla media società, con particolare attenzione agli inserti in francese della conversazione brillante e mondana di Isa; inoltre, personaggi femminili e personaggi maschili (ivi compreso il narratore) sembrano parlare due lingue sensibilmente diverse, essendo la conversazione dei secondi spesso volta alla parodia del codice amoroso. Su queste due variabili legate a sesso e condizione sociale si innestano infine gli atti di parola di don Serafino Perlasca e di donna Sofonisba Altamura, attraverso i quali Dossi vuole arrivare alla «deformazione dell'eloquenza ecclesiastica e femminista» (p. 148).

Per illustrare le dinamiche conversazionali realizzate nei diversi romanzi l'autrice trascrive per ciascuno significative sequenze dialogiche, soffermandosi anche sui *verba dicendi* che appaiono con maggior frequenza (ad essi è dedicata una delle tabelle finali) e specificando se siano accompagnati da descrizioni inerenti tono della voce, espressione del viso, eccetera. Nel secondo capitolo l'analisi della sintassi del dialogo spesso diventa l'analisi del lessico dei dialoghi delle opere narrative dossiane: l'aspetto immediatamente più evidente della lingua di Dossi (che, a partire dal notissimo volume di Isella, è anche di gran lunga il più studiato) si rivela anche il punto di vista privilegiato per analizzare la qualità delle voci dei personaggi che intervengono nei diversi romanzi.

Alessandra Zangrandi

Stefano Giovanardi, *Metrica: tra norma e infrazione*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 268-80.

Nell'introduzione all'importante volume einaudiano, che raccoglie gli atti dell'omonimo convegno tenutosi a Roma nel '96, il curatore dichiara di essersi affidato «ai migliori specialisti di ciascun settore e problema affrontato»: cosa che aumenta il nostro imbarazzo allorché dobbiamo rilevare che Giovanardi non è uno studioso di metrica.

Il compito non era dei più facili: compendiare in poche pagine, sia pure senza obblighi di esaustività, il quadro composito e ancora in parte vivissimo delle istanze metriche novecentesche. E Giovanardi si è impegnato, ottenendo tredici pagine densissime di informazioni e nondimeno scorrevoli. Tanto che è veramente difficile tener dietro alle catene di imprecisioni ed errori di valutazione ivi contenute. Faremo dunque come lui, limitandoci a qualche sobria indicazione testuale, e evitando di segnalare tutto ciò che manca nel suo prospetto.

Diciamo subito che le informazioni buone sono quasi sempre di seconda o terza mano, e, se possibile, vengono travisate, mentre quelle originali sono per lo più aleatorie o inaccettabili. Con la tesi di fondo, che tradotta in parole povere è quella del conservatorismo della versificazione italiana rispetto ad altre tradizioni novecentesche, potremmo anche concordare se essa non fosse così mal posta, ovvero non venisse suffragata da un materiale probatorio confuso e arbitrario e da una terminologia problematica. Fin dall'inizio, non si capisce bene che cosa, secondo Giovanardi, si poteva fare e non si è fatto per liberarsi della morsa pascoliana costituita della compresenza di tradizione e innovazione nella poesia italiana.

Il punto di partenza di Giovanardi è che «l'idea di un Novecento caratterizzato *in primis* dalla versificazione cosiddetta "libera" andrebbe profondamente rivista» (p. 269). Dalle pagine seguenti si capisce che se una sequenza di versi ampiamente svariante contiene qualche endecasillabo, o anche qualche verso lungo risultante dalla giustapposizione di misure canoniche, Giovanardi ha dei problemi a definirla «libera», così escludendo a rigore dalla categoria il 99 per cento della poesia italiana nel secolo.

C'è insomma un problema terminologico che ne tradisce uno di sostanza, o di metodo: invece di andare a vedere che cosa accade nei testi, e in base ai risultati proporre una definizione accettabile di verso o metrica liberi, Giovanardi abbraccia l'idea pregressa per cui l'uomo della strada è convinto che libertà metrica debba significare totale abbandono delle categorie percettive che fanno capo a otto secoli di tradizione metrico-prosodica. Sul come e perché questa rivoluzione sarebbe dovuta avvenire, e sul fatto stesso che le suddette categorie non sono scomparse neppure oggi, a secolo concluso, Giovanardi evita di interrogarsi, dimostrando così di non avere cognizione dei legami che intercorrono fra la struttura delle lingue naturali e le rispettive istituzioni metriche.

Il mancato riconoscimento di questo sfondo linguistico offre il destro ad alcune fantasie. Così, ammesso e non concesso che si possa comparare *d'emblé* una teoria (quella di Gustave Kahn) con una prassi versificatoria (quella italiana dei primi anni del secolo), i poeti italiani non sarebbero stati in grado di liberarsi degli 'obsoleti' accenti tonici, per adottare la prescritta versificazione basata sull'*accent d'impulsion*, a causa del «ritardo industriale e tecnologico che l'Italia accusava allora rispetto alle potenze europee, e che la rendeva un Paese ancora profondamente rurale e pre-moderno, con tutto quanto ciò comportava a livello di meccanismi percettivi» (p. 271). Un sociologismo affrettato che non si giustifica nemmeno all'interno della sua propria logica, a meno di non buttar via in blocco, per fare solo un esempio, tutta l'avanzatissima sensibilità formale pascoliana, da far invidia a qualsivoglia simbolista d'oltralpe e tuttavia accasata proprio in un mondo tematico per molti versi attardato e pre-moderno. Né comprendiamo come si possa liquidare così il «gesto d'avanguardia» di Marinetti: «Un gesto almeno in apparenza radicalmente distruttivo, rivolto frontalmente contro le istituzioni poetiche in quanto tali, e quindi in fin dei conti tendenzialmente irrilevante riguardo all'evoluzione delle forme metriche» (*ivi*). La forma metrica non è un'istituzione poetica? Il discorso da fare era semmai quello della libertà metrica relativa di certi testi futuristi, a dispetto della loro libertà tipografica.

Altro esempio della disinformazione del Nostro è il modo in cui tratta l'alessandrino francese, un verso che «già in area romantica» ammetterebbe «ben dieci diverse possibilità di accentazione, sancendo in pratica una libertà ritmica limitata dalla sola gabbia metrica, ridotta in tal modo a griglia sostanzialmente vuota: per non parlare ovviamente dell'ancor maggiore autonomia del cosiddetto *alexandrin libéré* caro ai simbolisti» (pp. 269-70). Non si capisce donde abbia tratto Giovanardi le sue affermazioni: sapevamo che il concetto di *alexandrin libéré* consisteva proprio nell'abolizione della cesura centrale fissa e nel mantenimento della sola gabbia sillabica: in che cosa consisterebbe la sua «maggiore autonomia» rispetto alla sua presunta modulazione romantica? E poi: a Giovanardi sembrano tante dieci possibilità di accentazione per un verso di tale calibro storico? (L'endecasillabo di Petrarca ne avrà un centinaio). E soprattutto: come si fa a parlare così pacificamente di accenti in una lingua (la francese)

che non conosce tendenzialmente l'accento di parola ma piuttosto quello di frase o di gruppo sintattico? Il concetto francese di 'accento' è radicalmente diverso dal nostro, e infatti per l'alessandrino (ma non solo) i manuali di metrica francese parlano di quantità, qualità e posizione delle *cesure* nel verso, e non certo di accenti in questo senso.

Un'altra evidenza imbarazzante nell'intervento di Giovanardi è la mancata autonomia dell'analisi metrico-formale: le valutazioni metriche sono influenzate da valutazioni che con i tratti metrici e stilistici non hanno nulla a che fare: si va dall'ingerenza di antipatie o simpatie personali dell'autore sul suo giudizio storico-formale, all'interferenza di fattori tematici. Così, sono probabilmente soltanto gli accenni liturgici presenti nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* di Corazzini a suggerire che la versificazione di questa poesia sarebbe debitrice dei salmi, alla stessa stregua dei *Poemi lirici* di Bacchelli e dei prosimetri di Jahier (p. 271).

Sempre alla ricerca di sequenze «atonali», ben dure da trovare, Giovanardi nega senz'altro la portata innovativa dell'*Allegria* («non mi pare discostarsi poi molto dalle sequenze anisosillabiche così diffuse nella poesia del periodo», pp. 273-74), rispolverando la noiosa questione dei versi canonici ricostruibili giustapponendo i frammenti. Ed ecco come – senza citare le fonti (De Robertis, Mengaldo) – egli si appropria dei rilievi sulla 'teatralità' del testo ungarettiano per travisarne la sostanza: «Ho l'impressione insomma che nelle strategie metriche di Ungaretti entri in modo non trascurabile una componente per così dire spettacolare, in linea del resto con la teatralità di un personaggio-io che occupa sempre interamente la scena, che rischia di inficiare, con la sua inevitabile superficialità [!], la portata innovativa degli esperimenti» (p. 274). Meglio non commentare, e proporre invece un esempio complesso, dove emerge la chiara ignoranza dei fondamenti della metrica italiana.

A p. 272 Giovanardi dichiara che nel primo Novecento «è assai difficile [...] imbattersi in strutture ipermetre o ipometre, così come tutto sommato molto scarso risulta il tasso di infrazione all'isocronia degli accenti. E, d'altra parte, piuttosto limitati appaiono gli esperimenti tendenti a fondare la versificazione su principî diversi da quelli del sillabismo»; poco più avanti (p. 273), e sempre a proposito dei primi anni del secolo, egli parla di una «generalizzata persistenza di strutture puramente accentuative che impediscono una versificazione propriamente e pienamente ritmica» (l'esempio lampante sarebbe la strofe lunga di *Alcyone*!). A parte la pesante e disinvolta contraddizione tra persistenza del sillabismo e di strutture *puramente* accentuative, e a parte il fatto che di "strutture" (cioè, speriamo, versi, e non qualcos'altro) ipermetre o ipometre il Novecento abbonda, pare che esista una versificazione 'ritmica', da non confondere con una 'non ritmica' o 'accentuativa', e pare addirittura che nella tradizione metrica italiana esista un principio, denominato «isocronia degli accenti», tanto ferreo che nemmeno il Novecento riuscirebbe a scalfire. Ci chiediamo ancora su quali

manuali abbia studiato Giovanardi, e quanti versi abbia scandito nella sua vita. Sperando che si tratti 'soltanto' di una questione di mala terminologia, proseguiamo la lettura. Ebbene: uno dei motivi della grandezza di Montale, la cui poesia esibirebbe un «anisosillabismo moderato» (p. 276), è l'aver minato alle fondamenta proprio la «ricorsività ritmica» (p. 277) puntando soprattutto «sulle variazioni di ritmo nell'ambito di misure prefissate, sulle alternanze talora vertiginose di *incipit* dattilici, anapestici, giambici o trocaici» (p. 275). Sembra che prima del Novecento, anzi prima di Montale, i versi si facessero con lo stampino.

Nel quadro di Giovanardi, Montale è il principio da cui provengono tutte le cose, e sarà anche vero che la metrica «atonale» (il termine è sempre suo) del secondo Novecento è debitrice della sottile strategia di «erosione delle attese ritmiche operata da Montale» (p. 277), ma fare di *Ossi* e *Occasioni* addirittura il nodo obbligato per cui passa la terzina di Pasolini o la 'prosasticità' di Sereni (che del resto è del tutto indipendente da quella montaliana e anzi, data la cronologia de *Gli strumenti umani*, avrà servito da stimolo per il Montale di *Satura*) è un po' troppo, tanto quanto è un sordo peccato di astrazione accreditare agli *Ossi* l'uso della rima in Caproni (p. 278).

Da alcuni degli esempi forniti si evince come la scarsa competenza metrica venga condita di termini pseudo tecnici. Sembra quasi che Giovanardi ami cullarsi nel suono di queste parole senza preoccuparsi di verificarne la coerenza d'uso o almeno un preciso campo semantico di riferimento. Una di queste parole-totem o parole-mantra è *atonale*. In questo, che è uno dei tanti casi di trasposizione impropria di un lemma dalla terminologia musicale a quella metrica, il rigore è impossibile, e infatti chi lo adotta di solito tende a limitarne l'uso o a fornire delle giustificazioni. Giovanardi invece individua addirittura due sottoclassi: «Da una parte una sorta di grado zero del ritmo all'interno di misure chiuse [*sic*] di natura quasi esclusivamente tipografica, prive di qualsiasi ricorsività sillabica o accentuativa [ancora la ricorsività!]», e i nomi sono quelli di Giuliani, Porta, Cacciatore, Rosselli, «dall'altra un decisivo indebolimento delle griglie accentuative all'interno di segmenti linguistici comunque riconoscibili in quanto versi, anche perché contrappuntati, nello stesso componimento, da sequenze ritmiche più rilevate» (p. 278), e si tratterebbe di Cucchi, Viviani, Zeichen, De Angelis, Magrelli e, così si capisce, di tanti altri. Non entriamo nel merito; sembra comunque che 'atonale' sia sinonimo di 'aritmico', di 'informale', ma anche talvolta di 'anisosillabico' (altro termine *jolly*), e insomma accorpi in sé gran parte delle caratteristiche della metrica libera. Ma quando Giovanardi definisce «quasi tutta atonale» (p. 278-79) anche la produzione di Fortini da *Poesia e errore* a *Questo muro*, mentre a sole venti righe di distanza Pagliarani e Sanguineti «recuperano molto spesso, in una dizione sempre attentissima ai valori ritmici (e dunque ben lontana da soluzioni atonali), misure sillabiche canoniche che possono fungere da irradiazione per un impulso capace di propagarsi anche alle zone linguistiche più destrutturate» (p. 279, la parentesi è dell'autore), allora veramente non riusciamo

più a seguirlo, a meno di non immaginare un poeta così consapevole e impegnato sul fronte metrico come Fortini totalmente in balìa delle bizzarrìe della lingua.

Dobbiamo tralasciare una quantità di altre osservazioni per giungere alla ricapitolazione finale (p. 280): il Novecento «ha seguito due strade maestre: da una parte, la libera combinazione di misure sillabiche canoniche, fra loro o con segmenti linguistici non direttamente riconducibili a metri usuali o ancora con sequenze aritmiche di stampo prosastico, elevate talora, queste ultime, a cardine esclusivo dell'espressione» (pare che si tratti di quasi tutti, ma uno che si attaglia bene, stando alle pagine precedenti, è Sereni); «dall'altra, l'intervento diretto sulle strutture ritmiche, in genere più conservativo riguardo al sillabismo, al principio strofico e al sistema delle rime, ma certo più innovativo sul piano delle risposte percettive che richiede, in qualche modo più in asse con le coordinate epistemologiche dei propri tempi» (e sicuramente si tratta di Montale, ma non si sa di chi altro: forse i precedentemente citati Pagliarani e Sanguineti, Raboni e Zanzotto, ma solo quando scrivono sonetti).

Rispunta dunque il sociologismo iniziale sotto forma di una più o meno rilevata coassialità rispetto alle «coordinate epistemologiche» dei tempi: i 'coassiali' come Montale (mah) concentrano le propria azione riformistica sul ritmo e soltanto sul ritmo, secondo la geniale equazione ritmicità = forma chiusa (non sarebbe pertinente parlare di ritmo se non in contesti regolari, o quasi, a tutti i livelli istituzionali), mentre chi manifesta una notevole indifferenza verso rima, (iso-)strofismo, (iso-)sillabismo (per esempio Sereni) vuol dire che di ritmo, e del proprio tempo, ci capisce poco o niente e si limiterà a riprodurre moduli consueti, mescolandoli con la 'prosa'; e la 'prosa' – vale a dire la mimesi del parlato? – secondo Giovanardi, sarebbe aritmica per definizione. Errori di valutazione a parte, Giovanardi si è giocato a priori la possibilità di intendere e indagare il significato metrico della grandiosa dialettica novecentesca tra istanze della forma poetica e istanze della comunità dei parlanti.

Stefano Dal Bianco

E. ESPOSITO, *La regola metrica e il «découpage»*, «Belfagor», LV, 2, 2000, pp. 149-60.

Lo studio di Esposito è dedicato all'analisi dei principi costitutivi del verso. Egli critica all'inizio, citando i principali manuali di metrica italiana, il concetto di segmentazione, l''a capo', come unico *discrimen* tra poesia e prosa ritenendo che «la ricerca di un unico e universale indice di metricità sia non solo vana, ma scientificamente ingiustificata» (p. 151). Per Esposito «l'a capo non ha funzioni ritmiche e non crea né determina la metricità; esso la segnala semplicemente, una volta che l'autore ha disposto il suo testo secondo la 'metricità' desiderata, quale che essa sia. Si dovrà piuttosto riconoscere che la spezzatura svolge necessariamente un ruolo di 'guida' per il lettore, il quale impara a decodificare quella metricità proprio in base al suo segnale...» (p. 152).

Da qui lo studioso scende sul piano dell'esemplificazione e affronta un punto sostanziale per questo tema, il problema del verso libero. Viene scelto un passo di *Laborintus* di Sanguineti di cui, malgrado l'aspetto radicalmente informale, vengono messi in luce caratteri specifici del linguaggio poetico, deducibili dalla sintassi, dalla partitura fonica, dall'intonazione, che ha un valore ben più marcato e discriminante dell'elementare segnale della segmentazione.

Così Esposito può osservare in relazione al verso libero che «qualificandosi e distinguendosi il verso dalla prosa, e dunque propriamente *costituendosi* (storicamente non meno che nella pratica quotidiana), in base a caratteri ritmico-musicali (né importa che si tratti di ritmicità istituzionalmente riconosciuta o meno), ogni qual volta esso rinunci a tali caratteri esso rinuncia di fatto ad essere verso» (p. 159). Colpisce un po' in questo ragionamento, pur interessante, l'assenza di ogni riferimento alla pratica della 'poesia in prosa' così diffusa storicamente negli stessi anni della ricerca sul verso libero. La prosa poetica di Rimbaud o di D'Annunzio non è certo priva di «caratteri ritmico-musicali», anzi ne ha *ad abundantiam* eppure non è segmentata: allora non si capisce bene se questo discorso debba essere riconosciuto *poetico* o no, «dentro o fuori al genere poesia». Colpisce un po' anche l'assenza di considerazioni un po' più articolate, anche da un punto di vista storico, sul verso libero, pur disponibilissime nella bibliografia più recente, che

avrebbero permesso un approccio forse più circostanziato e più utile ai fini della tesi sostenuta dall'autore.

Marco Praloran

Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti, a cura di Marie-Claire Gérard-Zai *et alii*, Genève, Slatkine, 2000, pp. 590.

I saggi raccolti in questo volume miscellaneo riguardano, come rivela il sottotitolo, la filologia (soprattutto romanza) e la metrica (italiana e romanza), coprendo uno spettro temporale che parte da autori e testi delle origini (la sequenza di Sant'Eulalia, Jaufré Rudel, Marcabruno...) e arriva alle soglie del Novecento (i due testi conclusivi su Carducci e Pascoli). Il volume è corredato da una bibliografia degli scritti di Menichetti e dagli elenchi dei corsi tenuti dallo studioso e delle tesi da lui seguite.

Per limitarci ai contributi di argomento metrico e/o stilistico, si segnalano innanzi tutto i saggi di Remo Fasani sul *«Canto delle scolte modenesi». Versione e chiosa metrica* (pp. 23-30) e di Dominique Billy, *L'invention de l'«endecasillabo»* (pp. 31-46), che affrontano il problema dell'origine dell'endecasillabo nel suo rapporto con la tradizione metrica precedente e contemporanea. In particolare Fasani, dopo aver fornito una traduzione in endecasillabi del notissimo testo latino medievale, pone il quesito: origine autonoma dell'endecasillabo, per probabile adattamento dell'esapodia giambica latina, o derivazione dal *décasyllabe* occitanico? A «fragile» (p. 30) ma significativo sostegno della prima ipotesi Fasani porta la postilla amiatina: postulando sempre dialefe (secondo indicazioni date anche dalla poesia mediolatina), i tre versi sono infatti scandibili come endecasillabi e risalgono ad un momento (1087) anteriore al possibile influsso della lirica provenzale sul volgare italiano. Billy, invece, partendo da spunti già proposti da Avalle, da Beltrami, da Bertinetto e dallo stesso Menichetti, si concentra in primo luogo sulla relazione endecasillabo-*décasyllabe* occitanico: a partire dalla diversa rilevanza ritmica che nei due versi assume la cesura e dalla forma *a maiore* dell'endecasillabo, l'autore arriva a concludere che l'endecasillabo è legato al metro occitanico non da un rapporto di imitazione ma piuttosto di «*adaptation*», che comporta «l'élaboration d'un mètre supplétif, vicariant» (p. 44, cors. orig.). In particolare, partendo dal confronto tra le stringhe ritmiche dell'arnaldiano *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* e dell'imitazione dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* Billy propone l'ipotesi che la cesura lirica faccia sentire la propria presenza là dove l'imitazione del modello occitanico è diretta, presentando come contraltare la radicale diminuzione degli endecasillabi *a maiore*. In caso contrario, come dimostrano i risultati delle analisi del metro della *Commedia* condotte da Bertinetto (p. 40) e Boyde (pp. 41-42), l'endecasillabo si presenta come metro fluido e profondamente dutti-

le, che si realizza prevalentemente nelle forme *a minore* o *a maiore* (ma senza una reale preminenza dell'una sull'altra): in questa prospettiva non la cesura conferisce il timbro all'endecasillabo, ma il reciproco rapporto tra emistichi "lunghi" e "corti" in apertura di verso.

Lo studio di Paola Allegretti dedicato alle *foresette* di Cavalcanti (pp. 247-59) interessa qui sotto due punti di vista: l'attenzione accordata alla posizione delle battute di dialogo all'interno della strofa della ballata, nel testo di Cavalcanti e nella tradizione ballatistica italiana e romanza, e l'assimilazione del testo al genere poetico della pastorella. Per il primo aspetto l'autrice evidenzia come i tre attanti (foresetta del «gioco d'amore», autore e foresetta della «forza d'amore») realizzino i rispettivi atti di parola seguendo lo schema delle *coblas capfinidas*, ben presente anche in altre canzoni cavalcantiane (per es. I, XXVI, XXXII...). Per il secondo aspetto viene riproposta la definizione di *Era in penser* data da Contini: «pastorella in forma di ballata». I repertori provenzali ed occitanici presentano esempi di ballate sicuramente tramandate e riconosciute come pastorelle, che presentano diversi motivi di affinità con il testo (e più in generale il contesto) cavalcantiano: le pastorelle provenzali ed occitaniche sono per la maggior parte di anonimi, e questa di Cavalcanti sarebbe quindi una delle poche che spetti ad un poeta di grande spessore (senza dire che lo stesso Dante preferisce sottrarsi all'imitazione del modello francese).

Giorgio Orelli torna invece al *Fiore* (pp. 261-79), offrendo spunti per ricomporre, come in molti altri suoi studi, senso e suono nel testo ancora anonimo e in diversi luoghi della produzione poetica sicuramente dantesca. I gruppi *-ard-* (del verbo *guardare* e del sostantivo *giardino*, spesso compresenti a distanza ridotta nel *Fiore* e nella *Commedia* e corredati da ulteriori riprese foniche del medesimo nesso) e *-sc-* offrono l'occasione per una lettura intertestuale dei diversi contesti danteschi (o attribuiti a Dante) in cui tali nessi appaiono. Dal sonetto CXXI del *Fiore* Orelli estrapola il v. 2 («né di star in diserti né 'n foresta» : *agresta* : *s'aresta*) e ne ricostruisce il percorso all'interno della *Commedia*. Seguono quindi due brevi *excursus* sugli endecasillabi di 5ª e sugli endecasillabi dattilici presenti nelle due opere; in particolare, Orelli sottolinea come gli endecasillabi dattilici nel *Fiore* e nella *Commedia* in molti casi siano costruiti sulle stesse parole, che a loro volta attirano una costellazione di sequenze foniche similari. Il contributo è concluso da un paragrafo dedicato ai luoghi del *Fiore* in cui appare il nome del suo autore, Durante: anche qui è possibile ricostruire una trama di suoni che rimandano a precisi passi danteschi.

L'intervento di Domenico De Robertis (*Riabilitazione di una cornacchia*, pp. 281-90) si muove a metà tra metrica e filologia: l'autore parte da un testo di controversa attribuzione (Dante o Antonio Pucci sono le ipotesi più accreditate, e De Robertis sembra propendere senz'altro per il

primo) e propone una essenziale storia del sonetto rinterzato, da Guittone a Dante, ponendo attenzione in particolare alla presenza e posizione dei settenari nella loro alternanza con gli endecasillabi. La stessa attenzione per filologia e metrica si riconosce nel contributo di Massimo Zenari (*In margine ai* Fragmenta *LIV e CXXI di Francesco Petrarca*, pp. 341-51): la ripartizione interna dei madrigali LIV (ABA CBC DED E, tre terzetti + verso isolato in clausola, come vuole la vulgata madrigalistica trecentesca, o ABA CBC DE DE, come propone Capovilla?) e CXXI (ABB ACC CDD, senza ritornello) viene analizzata sulla base delle testimonianze offerte dal Vaticano latino 3195 e dai codici tre-quattrocenteschi capitali per la tradizione petrarchesca.

Edoardo Fumagalli analizza la prima satira di Ariosto (pp. 447-53) partendo da indizi di carattere metrico-sintattico (*enjambements*) e ritmico (endecasillabi con accenti ribattuti): sia le inarcature che le frizioni tra accento di verso e accento di parola risultano intenzionali e ricercati da Ariosto, che così facendo si allontana tra l'altro dal ritmo piano e senza impennate del suo modello, Orazio. Fumagalli formula quindi l'ipotesi che, nei casi in cui viene meno la solidarietà ritmica tra metrica e sintassi, il vero soggetto (in genere celato) della satira sia il cardinale Ippolito d'Este: come nell'archetipo oraziano (*Ep.* I 9, di cui il contributo propone alcuni precisi richiami intertestuali) il vero destinatario è pertanto il potente che può offrire appoggio e protezione, e il rimaneggiamento ritmico cui Ariosto sottopone i propri versi è sintomo del periodo di massimo attrito con la politica della corte estense.

Alla *Rima nei recitativi di Metastasio* è dedicato lo studio di Pier Vincenzo Mengaldo (pp. 481-93), mentre Guido Pedrojetta propone una *Scheda metrica per una lirica pascoliana: «X agosto»* (pp. 529-37). Nell'elegia, costituita da «quartine di decasillabi e novenari dattilici alternati», i decasillabi iniziano quasi sempre per vocale, mentre la prima lettera dei novenari è per lo più una consonante, alternanza che di fatto porta ad una «successione di anapesti, senza soluzione di continuità». Nel contributo (che tiene conto anche delle successive rielaborazioni cui Pascoli sottopone il testo) vengono quindi analizzate le sequenze ritmiche di alcuni versi di particolare rilievo e la consistenza fonetica delle parole in rima (che spesso comportano anche forti assonanze).

Alessandra Zangrandi

G. DESIDERI, *«Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae». Ripensare l'invenzione del sonetto*, «Critica del testo», III, 2, 2000, pp. 623-63.

La «beauté pythagorique» che Baudelaire coglieva nella forma del sonetto non finisce di interessare gli studiosi di poesia delle origini, che negli ultimi anni hanno variamente ipotizzato un nesso fra la genesi del metro e i rapporti numerici che vi sono contenuti. Il saggio della Desideri indica nuove suggestioni

numerologiche che spiegherebbero la scelta di una forma fissa suddivisa in due blocchi di otto e sei versi, e si pone perciò non tanto nella scia dei lavori di Pötters, il quale vede applicate nel sonetto precise formule della matematica medioevale, quanto in quella dei contributi di Avalle e Roncaglia, che osservano, con analogia meno specifica, la valenza archetipica del rapporto 4 : 3 e il significato di armonia musicale espresso da 8 : 6 in Marziano Capella; come in Pötters, di contro, la proposta viene ovviamente connessa al fervido ambiente culturale della Magna Curia. Il numero 8 è dall'autrice ricondotto ad una doppia tradizione: quella pitagorica, ancora viva in età medioevale, che lo designa simbolo della giustizia in virtù della sua divisibilità in un numero pari di uguali numeri pari, e quella cristiana, per la quale è allusivo della resurrezione in quanto numero che supera il ciclo di sette giorni della vita terrestre. E pianta ottagonale presentano due esimii esempi dell'architettura medioevale in cui si vuole rappresentato il potere imperiale, che è personificazione della giustizia divina: la Cappella palatina di Aquisgrana e Castel del Monte. Ebbene, in questo che vien detto «vera *summa* visibile della complessa progettualità federiciana e punto di approdo di un gusto architettonico alla cui base è la consapevole scelta di rivivificare la classicità imperiale» (p. 646), accanto al numero 8 ricorre il 3 e con esso il 6, doppio di 3, negli elementi del portale, delle finestre sul cortile interno, delle volte al piano terra e nelle torri; anche l'elemento decorativo della palma è tradizionalmente simbolico della giustizia. L'invenzione del metro si inquadrerebbe dunque in quell'ampia strategia politico-culturale della corte federiciana che ha fra le sue massime prove Castel del Monte, e ne condividerebbe l'intento rappresentativo del potere imperiale.

Davide Colussi

G. POZZI, *Lo stile di san Francesco*, «Italia medioevale e umanistica», XLI, 2000, pp. 7-72.

Lo studio dello stile di san Francesco, «inteso come somma dei tratti formali che ne definiscono il pensiero attraverso la scrittura» (p. 7), si scandisce in quattro ampie sezioni, dedicate a *Le figure segmentali* (pp. 9-18), *Le figure complessive* (pp. 18-45), *Questioni di lessico* (pp. 45-63), *Alternanze e alternative*. L'autore espone subito le difficoltà della ricerca, determinate dall'incerta autenticità di alcune opere, dal non sicuro assetto editoriale del testo, dall'incertezza dei modi redazionali («tra scrittura diretta, dettatura e stesura mediata»), e dalla problematicità di questioni quali la «competenza dell'autore nei confronti del latino», i retroscena «della sua coscienza linguistica nell'alternativa di orale-scritto» e «della sua cultura nell'opposizione di base popolare e coronamento dotto, determinato dall'innegabile assimilazione di un sapere biblico e liturgico» (p. 8). E converrà anticipare l'esposizione, a p.

63, dei confini della ricerca: che ha escluso, oltre alle opere di attribuzione incerta, l'area della scrittura di riporto e quella dell'esercizio glossatorio, non affronta l'esame della lingua «nel suo aspetto di latino contaminato di italiano», e assume il *corpus* sanfrancescano in prospettiva esclusivamente sincronica.

Nel dettaglio, la prima sezione si divide in paragrafi dedicati alla *Dittologia sinonimica* (lo stilema si rivelerà centrale nella conclusione dello studio), a *Tricolon e quadricolon*, alle *Altre formule binarie di coordinazione*, ad *Altre figure* (con cenni a *cursus*, paronomasia e polittoto, iperbato e chiasmo). Nella seconda sezione lo studio della coordinazione (passaggio obbligato, in quanto «la coordinazione a catena mediante legame sindetico è lo stilema che agli occhi di tutti caratterizza la scrittura di san Francesco: criterio principe di autenticazione e insieme specchio della personalità, in quanto figura privilegiata nel discorso umile», p. 18) si concentra in un'analisi dell'*Epistola ad quendam ministrum*, per dimostrare come il polisindeto coordinante organizzi in san Francesco «una meditata strutturazione dei contenuti, articolata dal procedere d'un'argomentazione impeccabile» (p. 21); le pagine sull'enumerazione, che seguono, si risolvono nel rimando ad altri studi dello stesso Pozzi per la descrizione dei moduli dell'enumerazione ordinata e caotica, e si soffermano invece sulla discussione di tre questioni puntuali (la presenza del monogramma di Cristo nel Cantico, l'enumerazione nella *Laudes Dei*, le enumerazioni che compongono il c. 23 della *Regola non bullata*); chiude la sezione lo studio sulla *Subordinazione*, operato con l'analisi del secondo capitolo dell'*Epistola ad fideles* nella prima redazione e della prima delle *Admonitiones* in quanto esemplari di «due procedimenti diversi di articolare il discorso in forma ipotattica [...]: da un lato una forma che dispone i segmenti secondo un principio di simmetria, affidando i collegamenti alle congiunzioni causali-dichiarative; dall'altro un modulo scalare, dove l'argomentazione avanza gradualmente alternando restrizioni e conclusioni provvisorie per via di disgiuntive e correlative» (p. 44). Notevole comunque la preminenza delle subordinate causali-dichiarative, «la cui presenza supera di molto ogni altro tipo di legame» («il corpo periodale comprende di solito una principale con un solo soggetto, e una sola subordinata che per lo più indica la causa intrinseca di quanto si sta affermando [...] o adduce a conferma il principio d'autorità», pp. 44-45). La terza sezione si apre con la considerazione del fatto che a caratterizzare il lessico di san Francesco è «l'alto numero di vocaboli impiegati una sola volta in rapporto al totale di un insieme non particolarmente ricco (827 su 1998)»; seguono osservazioni puntuali, completate da altre su alcune voci dal settore già ampiamente indagato delle presenze maggiormente rappresentate, con lunga trattazione del binomio *nomina-verba* (e confutazione dell'i-

dea di una «concezione magica della scrittura e del rispettivo supporto: la carta, il libro» avanzata da Attilio Bartoli Langeli). Dei dati raccolti nelle prime due sezioni Pozzi si serve nella quarta per l'individuazione di «un'alternativa fondamentale» nel *modus scribendi* di san Francesco, per cui l'insieme degli stilemi sintattici si può leggere in una polarizzazione di «coacervo e simmetria» (p. 72). Pozzi affronta il problema («si tratta di un due in uno, o di uno in due? Cioè di due scriventi, con caratteri propri e ben distinti, confluiti in una sola scrittura, oppure di un solo scrittore nel quale convivono due personalità stilistiche?», p. 66) in rapporto alla questione redazionale (la minima parte del *corpus* sanfrancescano è autografa). Alla soluzione proposta da Pozzi fa da guida la constatazione dell'«imporsi nel suo [di san Francesco] fraseggio, tanto nell'una quanto nell'altra sistemazione discorsiva e sintattica, d'un uguale nitidezza argomentativa, d'un uguale determinazione nel formulare categoricamente punti dottrinali e applicazioni alla prassi» (p. 67). La questione redazionale è quindi risolta come «convivenza operativa nel rispetto della naturale gerarchia di responsabile e coadiutore» (p. 72; con chiara analogia: «come nel polittico del maestro X e di aiuti si può riconoscere un'unità di stile, così è possibile riconoscerla in questo *corpus*, risultato di un *atelier* al quale ha presieduto lo stesso Francesco»). Di questo stile la dittologia (sinonimica e no) appare come cifra ed emblema, e in san Francesco scrittore si delinea «un'unica forma della mente: una concezione bifocale che nell'unità s'interroga sulla distinzione e dalla distinzione risale all'unità» (p. 72).

Rodolfo Zucco

L. TOMASIN, *Aspetti della sintassi iacoponica*, «Italianistica», XXIX, 1, gennaio-aprile 2000, pp. 93-112.

Il saggio indaga i fenomeni sintattici tipici dell'italiano parlato nel laudario di Iacopone da Todi, applicando su un testo poetico il modello adottato per un *corpus* esclusivamente prosastico da Paolo D'Achille nello studio *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana* (1990). Dedicata una sezione preliminare all'indagine dell'infinito dipendente e ai diversi tipi di stile nominale, sulla scorta della notazione continiana di un «predominio della costruzione nominale» e seguendo la tassonomia di Bice Mortara Garavelli, l'autore dedica le due sezioni successive alle dislocazioni e al *che* polivalente, con dettagliata casistica e discussione dei casi di particolare interesse. Per i due fenomeni, la possibilità del confronto statistico con i dati raccolti da D'Achille (sempre a eloquente vantaggio numerico del testo iacoponico) permette all'autore di evidenziare la peculiarità della sintassi del tudertino in quanto marcata da tratti dell'oralità, pur nella difficoltà di stabilire se e in che misura i fatti di lingua riscontrati rispondano ad una perseguita strategia stilistica.

Rodolfo Zucco

L. Blasucci, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, «La parola del testo», IV, 1, 2000, pp. 17-46.

Il saggio descrive e classifica, su basi retoriche e narratologiche, le principali strategie esordiali utilizzate da Dante nella *Commedia*; non senza cercare, da un lato, di misurarne l'originalità attraverso il confronto con i modelli della tradizione classica, dall'altro, di valutarne gli effetti sul lettore (notevoli, ad es., pp. 24-25, le osservazioni sull'effetto di spiazzamento prodotto dall'esordio mimetico con posposizione della didascalia narrativa, o, pp. 40-41, dall'esordio con descrizione miniaturistica, apparentemente digressiva, che solo in un secondo tempo si rivela essere primo termine di un paragone narrativamente coerente). Gli esempi sono tratti principalmente dall'*Inferno*, ma le tipologie sono sistematicamente verificate anche nelle altre due cantiche, così da suggerire criteri di distribuzione e linee di sviluppo. L'oggetto d'analisi è volutamente inteso in senso lato: l'esordio infatti è qui, allo stesso tempo, un luogo (l'*incipit*, i primi versi), un concetto logico (l'inizio, il prologo) e un istituto retorico (il proemio con *propositio* ed eventuale *invocatio*). Donde la difficoltà di una schematizzazione. E Blasucci infatti problematizza sia la distinzione preliminare tra esordi narrativi ed esordi retorici, sia le numerose sottocategorie che poi illustra (esordi narrativi con indicazioni temporali, esordi mimetici - *ex abrupto* o meno -, esordi con digressione, con descrizioni astronomiche, con stacchi metanarrativi, con ricorso ai *topoi* esordiali della novità o della ineffabilità, uso esordiale dello schema sommatorio, delle sentenze etc...), mettendo in luce, di volta in volta, le varie modalità di raccordo e contrasto coi finali di canto contigui.

Pietro Benzoni

N. Bertoletti, *Alcune note sugli esordi temporali del* Purgatorio, «La parola del testo», IV, 2, 2000, pp. 233-51.

Ricollegandosi ai precedenti studi su esordi e finali dei canti danteschi (Gorni, Di Pino, Fasani, ma soprattutto Blasucci - segnalato qui sopra -), l'autore individua nel *Purgatorio*, ossia in una cantica sostanzialmente priva di veri e propri proemi (con l'ovvia eccezione del primo canto), un gruppo di otto esordi temporali «incentrati su complesse rilevazioni dell'ora»; i quali dunque, pur partecipando ad una dinamica narrativa, demarcano retoricamente l'inizio, ossia «garantiscono simultaneamente un effetto di continuità e di discontinuità, uno stacco e una progressione» (p. 234). Essi, caratterizzati da solenni perifrasi e descrizioni astronomiche (come raccomandato nei trattati di retorica e poetica medievali), rispondono ad esigenze non solo retoriche ma anche simboliche. Ma soprattutto, ed è questa la tesi principale sostenuta nel saggio, tali esordi temporali, «pensati in modo specifico per il *Purgatorio*» in quanto cantica dominata dal motivo del tempo, strutturano il testo e fanno

sistema anche perché sono accomunati da specifici procedimenti espressivi e retorici (v. in particolare le pp. 235-39 sulla duplice determinazione temporale che scandisce l'inizio dei canti II, IX, XXVII e, in misura minore XV e XXV; e le pp. 241-44 sugli esordi col *già* ad introdurre un costrutto col *cum inversum*).

Conclude il saggio un breve confronto tra questo sistema di rilevazioni temporali e quello che, con analogie significative, scandisce la vicenda e il testo della *Vita Nuova*.

Pietro Benzoni

O. CASTELLANI POLLIDORI, *"Nessun/ Neun" (*If. *XIII, 3) e il gioco stilistico in Dante*, «Studi italiani», 23, 2000, pp. 5-25.

Riprendendo un saggio di Serianni apparso in «Studi linguistici italiani» del 1982 sull'uso di *nessun/ neun* dal Medio Evo sino ai giorni nostri, la Castellani Pollidori si concentra sull'unico caso di *neun* dell'intera *Commedia*, appunto *Inf.* XIII 3, il canto di Pier della Vigna: «Non era ancor di là Nesso arrivato, / quando noi ci mettemmo per un bosco / che da neun sentiero era segnato».

Intanto l'autrice ribadisce come nella Firenze del Duecento *nessun* appartenesse alla lingua poetica alta ed alla prosa formale, mentre *neun* fosse termine popolare, cioè delle scritture pratiche e colloquiali o della produzione in versi di tono comico-realistico o didascalico (e questo nonostante l'etimologia porti ad ascendenze invertite, cioè nobili per *neun<ne unus* e meno nobili per *nessun<ne ipse unus*: ma proprio la minoritarietà nell'uso di *nessun* probabilmente lo rese più appetibile per la poesia lirica, selettiva per elezione). Il dato storico-linguistico è confermato dalle statistiche dantesche con 1 *nessun* e zero *neun* nella *Vita Nuova* oppure 5 *nessun* e 1 *neun* (nel congedo di *Doglia mi reca*) nelle Rime: e questo sino al Cinquecento quando, se da una parte a Firenze la situazione si ibridò (*nessun* nel *Principe* e nella *Mandragola* di Machiavelli ma *neun* nell'*Arte della guerra* o nelle *Istorie fiorentine* dello stesso; oppure *nessuno* nei *Ricordi* ma *neun* nella *Storia d'Italia* del Guicciardini) dall'altra Bembo provvide anche qui a normare l'uso nel III libro delle *Prose della volgar lingua*: «nel verso [...] più volentieri *Nessuno* che *Niuno*, sì come voce più piena, v'ha luogo» (è il personaggio di Giuliano de' Medici a parlare).

E allora torniamo all'eccezione del XIII canto: ebbene, la scelta dell'edizione Petrocchi non è quella di Vandelli per la Società Dantesca, dove compare invece *nessun*. Difatti la situazione filologica è contrastata perché *nessun* è soprattutto nella tradizione manoscritta fiorentina (il cosiddetto ramo α) mentre *neun* in quella settentrionale (il cosiddetto ramo β), ma Petrocchi ha utilizzato per la prima famiglia manoscritta, considerandolo come più rappresentativo, il codice Trivulziano 1080 di Milano che presenta proprio *neun* in convergenza col manoscritto Urbinate latino 366 della Biblioteca Apo-

stolica Vaticana, campione dell'altra famiglia testuale (e comunque ora l'intera situazione filologica andrebbe traguardata alla luce dell'ultima edizione della *Commedia* a cura di Sanguineti).

Ma alle perplessità filologiche si appaiono considerazioni molto convincenti di carattere squisitamente stilistico: difatti la Castellani Pollidori osserva «la tendenza della prassi dantesca a concentrare artifici linguistici secondo più o meno complesse disposizioni "a sistema"; e [...] il perfetto inquadramento, entro tale tendenza, della paronomasia *Nesso-nessun* col suo contorno di articolate rispondenze» (p. 16). Cioè: già Baldelli nell' *Enciclopedia dantesca* aveva rilevato le riprese foniche nella versificazione della *Commedia*, del tipo «col pugno li perc*osse* l'epa croia. / Quella *so*nò forte come f*osse* un tamburo; / e m*a*stro Adamo li perc*osse* il volto» (*Inf.* XXX 101-4). Controllando come fa la Pollidori le 22 attestazioni di *nessuno*, ben 16 presentano riprese foniche con sibilante («che dove l'argomento de la mente/ s'aggiugne al mal volere e a la p*ossa*, / *nessun* riparo vi può far la gente./ La faccia *sua* mi parea lunga e gr*ossa*», *Inf.* XXXI 55-58) che compaiono invece appena 8 volte sulle 38 attestazioni di *nullo*, per esempio. Oltretutto sono molti gli esempi danteschi di paronomasie in sibilante («e ancor non *sa*rei qui, *se* non f*osse* / che, p*osse*ndo peccar, mi v*olsi* a Dio. / Oh vana gloria de l'umane p*osse*!», *Purg.* XI 89-91) nonché diversi sistemi di accordi fonici senza sibilante ma in presenza di *nessuno* (si prenda la terzina citata di *Inf.* XXXI e si considerino *riparo* e *parea*).

L'ultima pietra per suggellare la proposta di sostituire *neun* con *nessuno* all'inizio del canto XIII dell'*Inferno* è ovviamente quella sottolineata ormai da tutti i più recenti commentatori e cioè che l'intera trama dell'episodio di Pier delle Vigne, suicida trasformato in pianta, è costellata di figure retoriche (il cancelliere di Federico II era stato maestro di stile epistolare: «infiammò contra me li animi tutti; / e li 'nfiammati infiammar sì Augusto, / che' lieti onor tornaro in tristi lutti») e fitta di attriti fonici, spesso zeppi di sibilanti (come *nessun* in paronomasia con *Nesso*), che mimano il linguaggio frusciante degli uomini-vegetali («ricominciò a dir: "Perché mi *scerpi*? / non hai tu *spirto* di pietade alcuno? / Uomini fummo, e or siam fatti *sterpi*"»).

Andrea Pelosi

S. GIUSTI, *La «selce» dalla «petra». Per una lettura dei sonetti dell'aura*, «Critica letteraria», XXVIII, III, 108/2000, pp. 439-58.

All'interno del macrosistema del *Canzoniere*, il sistema creato dai sonetti dell'aura ha diramazioni che vanno ben oltre i quattro testi che tradizionalmente lo costituiscono. Giusti prende le mosse dalla basilare distinzione metodologica operata da Contini, fra aura-*situation* e aura-*mot*, ossia fra tema del vento e *senhal* dell'amata: infatti queste due differenti tradizioni furono fuse da Petrarca

grazie alla coincidenza *Laura-l'aura*, e come questo avvenga, a partire dai «sospetti anticipatori» e dai primi giochi di parole fino alle filiazioni più tarde, è investigato disegnando una fitta rete di relazioni intertestuali: non sono considerati solo i richiami contenutistici, lessicali o rimici, ma anche più specifici fatti stilistici, come la costruzione «aura + *attributo* + che» o persino (sulla scorta del recente lavoro di Natascia Tonelli) strutture macrosintattiche come la continuità fronte-sirma nel sonetto. Inoltre Giusti rintraccia l'evoluzione del motivo attraverso le varianti autografe, così da cogliere la diacronia del sistema anche nell'ambito dei singoli testi, affrontando nello stesso tempo il problema della datazione delle poesie e dell'interpretazione degli abbozzi. Infine, a conclusione del saggio, le rime petrose di Dante sono individuate come un essenziale riferimento linguistico-stilistico oltre che tematico: un'influenza che si spegne nei testi più tardi, quando la morte di Laura conclude la battaglia d'amore e la muta in sofferta elegia.

Luca Zuliani

Z.G. Barański, *Le costrizioni della forma: verso una definizione provvisoria dei «Triumphi» di Petrarca*, in Id., *«Chiosar con altro testo»*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 153-73.

L'ultimo capitolo del recentissimo volume dantesco di Barański è dedicato al Petrarca dei *Trionfi*. Lo studio non è di carattere specificamente formale ma va alla ricerca dello statuto letterario dell'opera mettendo in luce alcuni aspetti tutt'altro che estranei ad una prospettiva stilistica. Secondo il critico i *Trionfi* sono l'opera petrarchesca in cui è più possibile leggere un intento critico. La strutturazione del testo sarebbe finalizzata anche al desiderio di far emergere «per vie indirette, il pensiero metaletterario del suo autore» (p. 155), coerentemente con la caratteristica di Petrarca, diversamente da Dante, di far parlare i testi da sé.

Così Barański può affermare che i *Trionfi* sono un testo eminentemente metaletterario e che anzi nelle terzine di quest'opera Petrarca «raccoglie insieme le proprie affermazioni teoriche sulla letteratura [...] sparpagliate lungo il corso della sua vita intellettuale» (p. 157); e questa funzione è legata proprio alla natura del *topos* trionfale, per la sua ricchissima messe di connotazioni artistiche, ideologiche, biografiche, per la possibilità di alludere, in rapporto a epoche diverse e autori eterogenei, all'intera tradizione letteraria latina classica ma anche cristiana, con un processo di conciliazione – la dimensione di catalogo-enumerazione – previsto nella stessa tipologia del trionfo.

Così per questa complessa operazione ideologica e poetica lo stile dell'opera è rappresentato dalle scelte stilistico-retoriche proprie del linguaggio aulico; lo conferma, secondo Barański, «il massiccio ricorso all'uso dei tropi e di tecniche di accumulazione, caratteristiche formali tipiche

di questo stile» (p. 167). Lo studioso ne dà una prova sul piano lessicale, analizzando, come campione, tutti i lemmi del poema inizianti per *a-*; da questi dati emerge un rapporto molto marcato, da una parte con il registro tragico latino e dall'altra, ovviamente, con la lingua dei *Fragmenta*, e non tanto invece, com'è opinione diffusa, con l'esperienza 'comica' dantesca.

In un certo modo i *Triumphi*, così come amalgamerebbero le diverse prospettive ideologiche presenti nell'*Africa* e nelle *Rime*, concilierebbero internamente al volgare i diversi registri stilistici. L'approccio di Barański si ferma qui, è un'ipotesi sulla poetica dell'opera, non una «valutazione della riuscita di quest'operazione» (p. 173).

Marco Praloran

M. Picone, *Il genere del* Filostrato, «Linguistica e letteratura», XXIV, 1-2, 1999, pp. 95-112.

Per definire il genere del *Filostrato*, Picone muove da differenti fronti: innanzitutto ripercorre l'ambiente e le circostanze in cui esso nacque, e ciò che lo distingue dalle opere coeve di Boccaccio. In particolare, l'opposizione fra questo romanzo, storia tragica di *fol'amor* e smarrimento interiore, ed il *Filocolo* in cui l'amore porta il protagonista alla felicità e alla realizzazione terrena, permette una prima focalizzazione: se il *Filocolo*, scritto in prosa, ha tono essenzialmente narrativo, al contrario la dominante del *Filostrato* è necessariamente lirica, è «un romanzo dell'avventura interiore». Il secondo passo dell'analisi è affrontare la discussa questione dell'ottava rima. Picone è fra quanti ne indicano l'inventore in Boccaccio, appunto con il *Filostrato*, e quindi ritorna sugli elementi a favore di questa ipotesi, per trarne nuovi indizi sulla natura dell'opera: se è vero che Boccaccio trovò tale schema metrico in una lirica citata nel *Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, un romanzo oitanico a lui caro, allora è possibile immaginare ch'egli abbia anche apprezzato «la polifonica armonia suscitata dall'ottava di endecasillabi» rispetto ai monotoni distici di *octosyllabes* della parte narrativa di tale *roman*. Egli trovò così nell'ottava la forma metrica adatta al romanzo elegiaco italiano: «un metro lirico, ma con forti potenzialità anche narrative». L'ultima parte del saggio esamina i luoghi del *Filostrato* che, secondo l'ipotesi approvata da Picone, riprendono due sonetti di Petrarca: nell'adattare i versi petrarcheschi, Boccaccio compie «un passaggio dal frammento all'unità», armonizzando nel flusso narrativo «gli eventi e i sentimenti senza tempo» della sua fonte. E quando tale modello non può più soccorrere, un nuovo aiuto giunge dall'*imitatio* di un passo dei *Remedia amoris* di Ovidio. Picone ravvisa la novità del genere del *Filostrato* appunto in tale fusione di elementi classici e "moderni", riuniti in un testo insieme lirico e narrativo.

Luca Zuliani

C. DELCORNO, *Il 'parlato' dei predicatori. Osservazioni sulla sintassi di Giordano da Pisa*, «Lettere italiane», LII, 1, 2000, pp. 3-50.

L'autore si muove entro un'ormai consolidata tradizione di studi (se non altro a partire dai lavori di p. Pozzi). La concentrazione sui fenomeni del parlato comporta inoltre la messa in opera dell'attrezzatura linguistica più recente, compendiata nella *Grande grammatica italiana di consultazione* diretta da L. Renzi, ma già precedentemente ravvivata dagli studi sulla lingua parlata che si sono diffusi dalla fine degli anni settanta, e che l'autore cita in apertura di articolo. Ma l'esposizione sui problemi più dibattuti dalla linguistica contemporanea va insieme con l'uso ancora efficace dell'analisi retorica, specie nella prima parte del saggio, dedicata ai fenomeni della *repetitio*, escussi con i parametri della retorica classica: ed ecco la rassegna di anafore, antitesi, anadiplosi, ecc., sempre tesa non solo a descrivere i materiali ma anche a delinearne il profilo funzionale (così ad es. l'anafora «serve a proporre le articolazioni o *distinctiones* della predica», p. 10; o più in generale la ripetizione è volta «a rilevare i termini-chiave di uno svolgimento parziale del discorso», p. 9 ecc.). Di seguito sono individuati tratti peculiari di lingua parlata. Innanzitutto l'ellissi (pp. 19-21); e l'analisi offre qualche margine di discussione, almeno sul concetto di parte del discorso 'sottointesa', che in qualche caso surroga la funzione predicativa dei costituenti attivi: «Che è a dire tante condizioni e volontadi *congiunte*» non è in altre parole lo scorciamento di ... *tante volontadi essere congiunte*, e il participio corsivo funge da solo da predicativo del sintagma nominale. Secondo, i fenomeni di slittamento, o modifica del progetto frastico: le varie forme di sconcordanza e l'anacoluto. Terzo, i fenomeni di dislocazione, a sinistra e a destra, e quelli affini di topicalizzazione, ecc.; cui seguono altre forme di spostamento che coinvolgono i costituenti della frase complessa (completive anticipate, frasi scisse, ecc.); o, di ritorno, ancora della frase semplice (posizione di verbo e soggetto, oggetto, aggettivo e sostantivo, avverbio, ecc., fino a p. 36). La parte conclusiva del saggio è dedicata alle implicazioni testuali delle movenze dialogiche della predica: nel gioco dei deittici di persona, nella presenza di deittici spazio-temporali, che testimoniano lo spessore pragmatico del testo della predica (accompagnato da riferimenti all'*hic et nunc*, gesti, oggetti, ecc.), fino alla realizzazione di veri e propri scorci di dialogo, scanditi dall'indicazione dei turni di parola.

Sergio Bozzola

T. MATARRESE, *«Come parli frate?...»: la lingua e lo stile del Savonarola*, «Studi linguistici italiani», XXVI, 2000, pp. 235-57.

Il taglio prevalentemente linguistico del contributo si risolve in una interpretazione complessiva del testo:

in questo senso il dettaglio linguistico assume una rilevanza stilistica, e finisce per caratterizzare un modo soggettivo, e spiccatamente innovativo, della predicazione. Il genere stesso della predica implicava una larga compromissione con la lingua dell'uso, che era nella fattispecie, per ovvie ragioni, il fiorentino quattrocentesco. Questa patina tuttavia viene sensibilmente contaminata con residui di origine padana, propri della formazione linguistica del frate, sfuggiti al trascrittore fiorentino Lorenzo Violi (suo 'stenografo', con il quale tuttavia Savonarola rivedeva i testi prima della stampa – ma nei pochi documenti autografi è possibile documentare una lingua di stampo francamente settentrionale). Le prediche sono in tal modo un documento indiretto e misuratamente sorvegliato della lingua dell'uso, e l'autrice può documentare retrodatazioni tutt'altro che irrilevanti di locuzioni tipiche del parlato (p. 240). La seconda parte del saggio illustra i fenomeni che caratterizzano la genesi orale di questi testi, che tuttavia, proprio perché rivisti dall'autore prima della stampa, non presentano o attenuano i più tipici tratti testuali del discorso orale, come la mancanza di pianificazione e la scarsa coesione testuale: ma ricorrono segnali discorsivi, ellissi, anacoluti, dislocazioni, segmentazioni, ripetizioni, ecc., come pure il dialogo simulato o *sermocinatio*, espediente già antico e che consente una più viva drammatizzazione della predica, dunque una presa diretta più efficace sul pubblico. La quale viene tanto più garantita dalla notevole capacità visiva, se non visionaria del predicatore, in grado di creare rappresentazioni immaginose o ipotiposi in grande scala, senza tuttavia mai complicare la predica elevandola (o facendola scadere) ad artificio letterario. Come si vede anche nella struttura delle omelie, nella quale Savonarola ha abbandonato le tecniche scolastiche della *divisio* e della *quaestio*, e «el cantare» e «gli ornamenti d'eloquentia», a favore di un recupero della primitiva semplicità del *sermo humilis*. Chiudono il saggio alcune considerazioni sull'efficacia pedagogica (si intenda di una pedagogia linguistica) di questa nuova tecnica, sulle modalità della traduzione delle citazioni bibliche e su questioni più generali di interesse storico-culturale. In appendice il testo nuovamente trascritto di una lettera autografa, con un breve profilo linguistico.

Sergio Bozzola

D. Gibbons, *Tasso 'petroso': beyond Petrarchan and Dantean Metaphor in the «Gerusalemme Liberata»*, «Italian Studies», LV, 2000, pp. 83-98.

L'articolo di Daniel Gibbons da un lato si inscrive nella recente, felice tradizione di studi anglosassoni sul poema rinascimentale, e in particolare sulla *Liberata* (su cui si veda ad es., per gli Stati Uniti, la rassegna di Matteo Residori in «Italianistica», XXVI, 1997), dall'altro aggiunge un altro tassello al mosaico dei rapporti fra Tasso e Dante, che, dopo gli spun-

ti di Della Terza, ha trovato negli ultimi anni importanti acquisizioni sul versante sia del Tasso 'critico' che del Tasso epico (cfr. i contributi di Laura Scotti, Natascia Bianchi e Alessandra Villa).

La particolarità del saggio è tuttavia che il Dante che qui si indica come fonte di certi luoghi della *Liberata* non è quello, ovvio, della *Commedia*, ma il lirico, anzi il lirico delle 'petrose', che avrebbero offerto una soluzione per trasfondere il linguaggio amoroso tradizionale nel nuovo contesto eroico (pp. 86 e ss.). La strada indicata dallo studioso è essenzialmente quella della *re-literalization* delle metafore con figuranti guerreschi, che contrassegnano quella stagione dantesca e che Tasso riduce appunto al loro senso letterale, senza tuttavia perderne l'alone erotico, ben sedimentato nella memoria sua e del lettore: tanto che quelle immagini e quelle parole cadono sempre nei luoghi in cui il contrasto epico oppone uomini a donne, dunque amanti (almeno potenziali): Tancredi a Clorinda o a Erminia, Rinaldo ad Armida.

La sicura padronanza del versante trecentesco della questione (in merito alla tradizione dei testi, alle filiere citazionali, alle interferenze tra gli stili ecc.) consente all'autore di mantenere la proposta critica entro dei limiti storicamente accettabili: per un aspetto circoscrivendo l'influsso diretto di Dante alla sola *Così nel mio parlar* (in cui «Tasso found a Dante who had been 'authorized' by Petrarch», p. 97), per un altro allargando – come si deve – il dominio dello stile 'petroso' allo stesso Petrarca e a certo petrarchismo (cfr. pp. 90 e 97).

Arnaldo Soldani

E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingegnosa elocutione*..., Cuneo, Editrice Artistica Piemontese, 2000 (ristampa anastatica dell'ed. di Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670).

Questo testo centrale della cultura seicentesca, e fondamentale per i non frequentatissimi studi linguistici e stilistici di quel secolo, era fino ad oggi consultabile nella vecchia ristampa anastatica curata da A. Buck (Berlino-Zurigo, 1968), che riproduceva, come qui, l'edizione del settanta (mentre rimane ancora sepolta nelle biblioteche la diversissima e sontuosa edizione del 1654). Rispetto a quel volume, ormai irreperibile, questa edizione è accresciuta da un cospicuo apparato introduttivo e da un indice delle fonti classiche (curato da Dionigi Vottero), primo passo verso l'ardua impresa del commento, che si reclama da molti anni. L'introduzione di Maria Luisa Doglio, *Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura*, profilo critico-biografico dell'autore, è seguita dal saggio di Marziano Guglielminetti, *«La natura, e non l'arte»: per una lettura parziale del Cannocchiale aristotelico*, nel quale lo studioso, ripercorrendo i capitoli iniziali dell'opera, ne dimostra la pertinenza «non solo alle scienze del linguaggio, ma anche a quelle della storia e della società», mettendo in rilie-

vo l'apertura a tutto campo del concetto tesauriano di 'arguzia' (che si risolve, nel trattato, nelle sconcertanti rassegne che riguardano non solo, e non necessariamente *in primis*, il linguaggio). Segue Adriano Pennacini, *Retorica moderna e retorica classica*, che parte da una nozione un po' larga di 'classicismo' per dimostrare la continuità del *Cannocchiale* con la retorica antica, leggi Aristotele e Cicerone, di cui sarebbe la riformulazione moderna. Il contributo di taglio più strettamente stilistico è quello di Florence Vuilleumier e Pierre Laurens, *De la pratique à la théorie: le 'Cannocchiale' lu comme un traité de l'inscription héroïque*: gli autori sostengono che la teoria del *Cannocchiale* converge verso una dominante epigrafica, e dimostrano la tesi a partire dalle *Inscriptiones* dello stesso, raccolte dal contemporaneo ammiratore Emanuele Filiberto Panealbo (o Panebianco, Torino, Zavatta, 1666), che ne sarebbero l'antefatto sperimentale; per arrivare all'esame di alcune iscrizioni della Torino seicentesca, che ne rappresenterebbero l'effettiva applicazione sul campo. È qui che l'analisi si specializza nel dettaglio retorico e stilistico (pp. 50 e ss.) con metodo e risultati persuasivi. Florence Vuilleumier cura infine un *Esquisse de Bibliographie de Tesauro en France*, cui fanno seguito le *Note bibliografiche* di Giovanni Menardi.

Sergio Bozzola

V. GUERCIO, *Ancora sui «baci di carta»: Marino, Guarini, Fenaruolo*, «Studi italiani», 24, 2000, pp. 5-47.

Il saggio si riallaccia a precedenti contributi sul *topos* del bacio nella poesia cinque-seicentesca di Margherita Noseda e Francesco Guardiani, ponendosi a integrazione e correzione in particolare del secondo, incentrato sulle *Rime* del Marino (*Oscula mariniana*, «Quaderni d'italianistica», XVI, 1995, pp. 197-243). Fra le molte dotte proposte di fonti si leggono anche osservazioni stilistiche (figure foniche, strumentario retorico), sia pure nella forma puntuale di un commento a singoli componimenti, specialmente alle pp. 14-27.

Davide Colussi

S. BOZZOLA, *Costrutti nominali e appositivi nella prosa di Danielli Bartoli*, «Lingua nostra», LXI, 2000, pp. 65-84.

Nell'ambito di un progetto di studio generale sulla sintassi della prosa italiana tra Cinque e Seicento, Sergio Bozzola propone qui un'analisi dello stile nominale di Daniello Bartoli, seguendo, per la classificazione dei fenomeni, lo schema ormai classico di Bice Mortara Garavelli. Dal saggio emerge il carattere estremamente innovativo di questa prosa sia rispetto al modello bembiano, con cui si pone in aperta antitesi, sia anche - più sottilmente - rispetto alla «stessa tradizione della prosa letteraria cinquecentesca, almeno nella sua versione stilisticamente *engagé*, rappresentabile da autori come Castiglione, Speroni ecc.: nei quali il ripudio del bembismo si risolve in soluzioni di *medietas* sintattica, ugualmente sensi-

bili alla simmetria e alla perequazione ritmica». Bartoli invece «lascia agire nella frase e nel periodo il principio dell'asimmetria e della ristrutturazione sintattica» (p. 81), avvicinandosi piuttosto ai modelli della latinità argentea, *in primis* Tacito, cui lo legano anche evidenti consonanze con il suo «robusto moralismo» (p. 93).

Arnaldo Soldani

P.V. MENGALDO, *Linearità e simmetria nel Rolli melico*, «Chroniques italiennes», LXIII-LXIV, 2000 (= *Mélanges offerts à Claude Perrus*), pp. 297-307.

Il saggio pone a raffronto la poesia melica rolliana, e in particolare quella di argomento amoroso, con il resto della produzione lirica e intende rendere conto, attraverso l'analisi di alcuni tratti stilistici (disposizioni isocoliche, corrispondenze metrico-sintattiche, assenza di inversioni e inarcature marcate), del carattere di «spiccata linearità, scorrevolezza, unitarietà» (p. 297) di odi e canzonette.

Elisa Benzi

P.V. MENGALDO, *Sulla lingua delle «Odi»*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, t. I, *Letteratura e società*, Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 395-411.

L'analisi della lingua delle *Odi* è condotta sul piano sincronico, in direzione stilistica, con estensione al materiale variantistico e frequenti rilievi comparativi con lingua e stile del *Giorno*. La prima parte del saggio accerta la «coestensione del Parini lirico alla koinè del suo tempo», ma per verificare subito come la lingua delle *Odi* sia caratterizzata, per contrasto, dall'assenza o rarità di tratti linguistici tipici di quella: diminutivi e vezzeggiativi, aggettivi composti del tipo *dolceridente*, epiteti ornanti. L'autore si volge di seguito alla descrizione e all'interpretazione stilistica dell'alternanza in Parini di forme linguistiche concorrenti, ricondotta dall'autore a «preoccupazione di *variatio*» e «a ragioni metriche, o più sottilmente prosodiche». La parte conclusiva del saggio è dedicata alla proposta di «categorie stilistiche ampie o generali che abbraccino *più* fenomeni particolari».

Rodolfo Zucco

C.E. ROGGIA, *Aspetti sintattici del "Giorno"*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, t. I, *Letteratura e società*, Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 433-56.

Gli «aspetti sintattici» annunciati dal titolo ineriscono – chiarisce subito l'autore - «ai rapporti italiano-latino nel poemetto pariniano», indagati in persuasiva correlazione con la riflessione linguistica coeva (Parini stesso, Beccaria, Condillac), e dunque con messa a fuoco preliminare dei concetti di «economia espressiva» (Beccaria e Parini, pp. 436-37), «fun-

zionalità in poesia» del «carattere sintetico del sistema morfosintattico delle lingue classiche» (Beccaria, p. 437), funzione intrinsecamente analitica di ogni sistema linguistico (Condillac, significativamente posto in epigrafe e ripreso a p. 442). Lo studio della sintassi si rivela lo strumento privilegiato per la valorizzazione di quella categoria di contaminazione linguistica che l'autore definisce latinismo «"emulativo", in quanto non vuole semplicemente trasportare in italiano singole schegge linguistiche, ma riprodurre alcune meno esattamente delimitabili caratteristiche di fondo del latino» (p. 447). La definizione è ricavata dallo studio dell'uso pariniano del participio presente (pp. 438-40) e passato (pp. 440-42 e 445-46), ampliato con l'analisi dei fenomeni stilisticamente coerenti dati dalla costruzione in cui il gerundio condivide il complemento con il verbo reggente (pp. 443-45) e da particolari usi aggettivali (pp. 446-47). Se lo stesso carattere emulativo va attribuito anche al lavoro pariniano sull'ordine delle parole (pp. 448-49), Roggia individua una diversa modalità di contaminazione («*décor* o allusione») per costruzioni come l'accusativo di relazione, l'ablativo assoluto, i calchi latineggianti nella sintassi delle preposizioni e nelle reggenze verbali, da interpretarsi in qualche caso come recuperi dalla tradizione italiana (pp. 450-54). Esiti della contaminazione linguistica sono lo straniamento e l'arricchimento sintattico. È sul secondo che Roggia insiste per accenni puntuali (si vedano, per il lessico, le osservazioni sulla preferenza pariniana per il calco rispetto al prestito, p. 454) e nella conclusione del lavoro, dove del pariniano «impegno per una poesia di contenuto» si sottolinea la funzione «di lotta contro l'opacità di una lingua che per tradizione tendeva all'autoreferenzialità».

Rodolfo Zucco

L. Blasucci, *Precisazioni sulla prima "sepolcrale"*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», I, 2, 1999, pp. 75-84.

In questo breve saggio Blasucci interviene sul problema della datazione della leopardiana *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, assegnata ora al 1831 ora al 1834-35, rafforzando con considerazioni metrico-stilistiche e sintattiche molto convincenti la seconda ipotesi.

Intanto Blasucci osserva come quello sepolcrale sia un dittico testuale difficilmente scindibile e già annunciato da quell'avverbio *Sopra* ad attacco di entrambe le poesie e dallo stesso aggettivo-tema *sepolcrale* presente in entrambi i titoli (*Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*).

Poi Blasucci considera quell'*antico* riferito al bassorilievo e che ha fatto ipotizzare a Mario Marti per ultimo il riferimento biografico alla visita leopardiana nello studio dello scultore neoclassico Pietro Tenerani, appunto avvenuta nel 1831. Secondo Blasucci invece l'antichità non va intesa come qualità dell'oggetto artistico ma come

il tentativo leopardiano di «svincolare la sua concezione poetica dalla puntualità di quell'occasione biografica, immaginando la scena del distacco come raffigurata in una scultura antica, a sottolinearne per ciò stesso il carattere di ricorrenza inesorabile nell'ordine dell'umana condizione (la poeticità dell'aggettivo è dunque solo un valore aggiunto)». Oltretutto se nella prima parte della poesia (le prime 3 strofe) c'è in pratica la descrizione della scena funeraria, nella seconda parte accadono le riflessioni sulla morte con un diagramma poetico più 'razionale' che 'musicale', cioè con una poetica che ha cancellato la *rimembranza* dei canti pisano-recanatesi per utilizzare il momento descrittivo come base per considerazioni argomentative.

Dal punto di vista metrico poi Blasucci rileva due scelte leopardiane che conducono decisamente lontano dai canti pisano-recanatesi: 1) l'uso sistematico dell'endecasillabo in clausola di strofa, presente solo, e parzialmente, nel *Sabato del villaggio*, in luogo della soluzione settenari+ endecasillabi; 2) l'uso frequente (4 strofe su 7) della rima baciata sempre in clausola (solo parzialmente nel *Canto notturno*). Ebbene, clausole così metricamente forti «depongono in favore di una disposizione "assertiva", più che "melodico-evocativa"» (p.78), quest'ultima tipica invece dei canti pisano-recanatesi.

A livello sintattico, Marti aveva osservato che *Sopra il ritratto* presenta una struttura «ossuta e scheletrica» mentre *Sopra un bassorilievo* «si distende in una serie di immagini tenere e dolci, in un lessico compassionevolmente allusivo e in una sintassi elaborata e cantabilmente modulata»: Blasucci sottolinea giustamente che il rilievo sintattico è pertinente ma non per le prime 3 strofe del *Bassorilievo*, caratterizzate da frasi brevi e paratattiche («Dove vai? Chi ti chiama / lunge dai cari tuoi, / bellissima donzella? / Sola, peregrinando, il patrio tetto / sì per tempo abbandoni? A queste soglie / tornerai tu? Farai tu lieti un giorno / questi ch'oggi ti son piangendo intorno?», vv. 1-7). Oltretutto la prima strofa è fitta di interrogative e la terza di proposizioni assertive che rispondono alle domande iniziali («Morte ti chiama; al cominciar del giorno / l'ultimo istante. Al nido onde ti parti, / non tornerai. L'aspetto / de' tuoi dolci parenti / lasci per sempre. Il loco / a cui movi, è sotterra [...]», vv. 18-23), così che «ecco insinuarsi nell'evocazione poetica quel "raziocinio" sintattico che è tutt'altro che un requisito "idillico"» (p. 79). Fra l'altro Blasucci coglie benissimo la funzione divaricante degli *enjambements* proprio nella terza strofa, dove questa alta tensione fra metro e sintassi finisce con il sottolineare il dolore delle risposte leopardianamente "aride".

È che «al criterio della differenza dei tempi bisogna sostituire, per l'ultimo Leopardi, quello della diversità dei registri in relazione alla diversità dei soggetti poetici», per cui appunto *Sopra un basso rilievo* e *Sopra il ritratto* rappresentano due archetipi (quello

del dolore della morte come separazione definitiva e quello della precarietà materiale dell'uomo) simultaneamente e non diacronicamente operanti nell'immaginario del poeta.

La "dimostrazione" di Blasucci prosegue ancora con considerazioni di carattere contenutistico relative anche al percorso logico-procedurale della poesia, che irrobustiscono ulteriormente la proposta di datazione della lirica leopardiana al 1834-35.

Andrea Pelosi

A. GIRARDI, *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2000.

Il libro raccoglie saggi apparsi in riviste o miscellanee dal 1987 al 1999 e che toccano tre livelli di ricerca: la metrica dei *Canti*, gli aspetti ragionativi e filosofici della lingua leopardiana e la poetica della disarmonia che percorre l'ultima produzione del recanatese.

Il saggio *Innovazioni formali* sottolinea alcuni aspetti modernizzanti nella lirica del "classicista" Leopardi (esempio: la mancanza di rime strutturali compensata da un gran numero di assonanze e simili, come poi nella poesia novecentesca). *L'«Infinito» e altri sciolti giovanili* insiste sulla ricerca di prosasticità all'interno di un testo lirico per eccellenza (vedi per esempio l'articolarsi micronarrativo in tre tempi della poesia). *La canzone libera di Leopardi* indaga la qualità tecnica che differenzia appunto la canzone libera leopardiana dagli antecedenti sei-settecenteschi, alla Guidi, per intenderci. *«Il sabato» e la prosa dei «Canti»* insiste su alcuni aspetti prosastici della lirica leopardiana che comunque non vanno confusi con la prosa «definita» alla francese, fatta di «termini» e non di «parole». *Leopardi e le preposizioni* verifica come la tendenza di Leopardi sia quella di privilegiare le forme sintetiche (*della* piuttosto che *de la*) rimaste in lotta sino a Novecento inoltrato (al tipo "analitico" rimangono per esempio Carducci e D'Annunzio), e questo sempre per gli aspetti prosastici che si insinuano nel linguaggio poetico leopardiano. *«Il pensiero dominante». Nota di lettura*, al di là del petrarchismo di lingua più che di stile del testo, fa emergere invece lo "stilnovismo" di una lingua amorosa "primigenia" e poi l'utilizzo di una aggettivazione "mistica" (*dolcissimo, possente*). *Il Leopardi di Fortini* consuona con la lettura disarmonica dell'ultimo Leopardi proposta appunto da Fortini ma fa risalire questa poetica già al ciclo di Aspasia. Infine *Rebora, Leopardi e la musica* parte dalla tesi di laurea del poeta milanese su Leopardi per sottolineare da una parte, nel recanatese, il ruolo della musica come attitudine ad esprimere il vago e l'indefinito in quanto arte non mimetica, dall'altra parte, in Rebora, la musica che si lega al corpo della parola, in corrispondenza del passaggio analogo tra i musicisti romantici e, per esempio, l'opera totale wagneriana.

Andrea Pelosi

T. MATARRESE, *Sulla versione italiana del 'Pelléas et Mélisande'*, in N. Albarosa - R. Calabretto (a cura di), *Studi sul Novecento musicale in memoria di Ugo Duse*, Udine, Forum (Editrice Universitaria Udinese), 2000, pp. 71-77.

Il breve contributo prende ad oggetto la versione «ritmica» del *Pelléas et Mélisande* di Carlo Zagarini, scritta per la prima rappresentazione dell'opera diretta alla Scala da Arturo Toscanini nel 1908. L'esperimento è interessante perché si colloca nel crocevia fra la librettistica (o più generalmente, la tradizione della poesia italiana), fortemente condizionata dalle resistenze del sistema formale, dunque sempre o quasi sempre orientata ai versi tradizionali nelle loro svariate combinazioni strutturali; e la libertà e duttilità sintattica consentita dalla musica moderna, conseguente alla forzatura, quando non all'oltrepassamento, del sistema tonale, e proprio per questo aperta a libretti scritti in prosa, come nel caso in esame. La soluzione avanzata dal traduttore tenta, in questo senso, di recuperare il tono prosastico e parlato dell'originale, ma non riesce nel contempo a rescindere completamente gli obblighi contrattuali con la tradizione. Da qui dunque i fenomeni che mantengono il testo italiano ad un livello ancora letterario, come una certa patina lessicale arcaizzante, una sintassi segnata dall'inversione, e la *variatio*, cercata al limite facendo diffrangere la ripetizione lessicale dell'originale in una sorta di ibridazione fonico-lessicale della figura (*et quelles forêts, et quelles forêts* [...] → *come sono* FOsche *queSTE* FOreSTE). La tradizione rispunta poi nell'uso estensivo del passato remoto, che consente al traduttore di emulare la ritmicità tronca della frase francese, ma che era appunto un tratto tipico della lingua poetica ancora nell'Ottocento. In queste compromissioni e in questi espedienti sta la ragione degli esiti spesso goffi e innaturali della versione, tali da convincere il Maestro a non riutilizzarla più nelle rappresentazioni dirette negli anni venti.

Sergio Bozzola

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 422.

In questa *Quarta serie* di saggi novecenteschi le visioni di insieme sono due (sulla poesia dialettale e sul linguaggio dei crepuscolari) e due sono anche le *explications de textes* (su *L'uscita mattutina* di Caproni e su *La spiaggia* di Sereni), più un saggio su versioni specifiche dei due poeti in veste di traduttori (rispettivamente da Frénaud e da Char). Gli interventi sistematici sull'opera completa di un autore sono almeno tre (su Montale, Morante e Caproni), e vi si affiancano quelli che si concentrano su un solo libro (*Questo muro* di Fortini, *Ad nòta* di Baldini, le poesie recenti di Ranchetti, i *Sillabari* di Parise) o poco più (*Piccoli maestri*, *Fiori italiani*, *Bausète!* di Meneghello), oppure su sin-

goli aspetti dell'opera (*Marin come lirico*, *Tempo e memoria in Sereni*, *Un aspetto della metrica di Fortini*, *La quartina e altri tratti formali in Scataglini*), o ancora brevi sintesi (*Situazioni di Montale*, *Per Franco Fortini*, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, ma anche *Ricordo di Diego Valeri*). Vertono infine su critici due ritratti (*Montale critico di poesia*, *Fortini critico del Tasso*) che integrano le rispettive voci in *Profili di critici del Novecento* (1998), il *Ricordo di Diego Valeri*, il saggio sugli studi teatrali di Mario Baratto e *Scrittura ed estri critici di Barilli*.

Stefano Dal Bianco

A. GIRARDI, *Il lessico del primo «Canzoniere» sabiano*, «Lingua nostra», LXI, 2000, 1-2, pp. 25-32.

L'immagine vulgata di Saba poeta tutto rivolto all'Ottocento, in una Trieste culturalmente aperta alle più moderne influenze mitteleuropee, ma attardata e "risorgimentale" sul piano linguistico, risulta parzialmente corretta dagli affondi sul lessico del *Canzoniere* del 1921. Dopo alcuni fruttuosi assaggi sui rapporti con un predecessore ottocentesco come il Betteloni, i riscontri lessicali sono portati sui contemporanei. Segnalata l'estraneità, anche psicologica, nei confronti delle velleità superomistiche primonovecentesche, le coordinate fondamentali del lessico sabiano, tracciate dall'autore seguendo alcune centrali piste tematiche, evidenziano numerosi punti di contatto con il gruppo dei crepuscolari: il «triste italiano» con cui Saba ci restituisce una realtà epica sì, ma ben concreta, si avvale di lemmi (e si tratta, guardando alle categorie, di sostantivi, diminutivi, aggettivi e verbi) che hanno precise rispondenze nella lingua utilizzata da poeti quali Palazzeschi, Moretti, Govoni, Corazzini e Gozzano, oltre che al già noto Sbarbaro. Affine è la direzione del registro linguistico «che dall'italiano medio-prosastico va verso il colloquiale», ma diversa se non opposta è la funzione assunta da queste forme. Se infatti nei crepuscolari dominano il controcanto e la parodia, in Saba l'abbassamento colloquiale non mira ad alcuna delegittimazione della poesia, tutt'altro. A giocare un ruolo fondamentale saranno poi, sottolinea l'autore, la sintassi e il metro, grazie ai quali quel materiale umile e quotidiano è innalzato e nobilitato. Due altri aspetti infine, nonostante l'attestata condivisione di una non indifferente zona lessicale, contribuiscono a definire la posizione appartata del poeta triestino nei confronti del *milieu* culturale della penisola: il primo, di carattere letterario, ha a che vedere con il fatto che alle spalle di Saba non ci sono i simbolisti franco-belgi, Maeterlinck, Rodenbach, Laforgue ecc., che influiscono, oltre che nei temi, anche nel linguaggio dei crepuscolari, il secondo, più profondo, sta nel fatto che in luogo delle «buone cose di pessimo gusto» Saba ribadisce la centralità dell'uomo e della sua esperienza.

Fabio Magro

F. CURI, *Ungaretti, la durata, il montaggio*, «Poetiche», 2, 2000, pp. 190-221.

Sono illustrate alcune scelte linguistiche e stilistiche del primo Ungaretti, inserendole in un vasto ed eterogeneo retroterra culturale (vengono richiamate non solo la cultura letteraria italiana e francese ma anche la pittura cubista e la filosofia di Bergson). L'autore da un lato sottolinea, attraverso l'epistolario e le recensioni pubblicate su «Il Messaggero Egiziano» fra il 1909 e il 1912, l'incoerente voracità di Ungaretti lettore (che addirittura recensisce con entusiasmo D'Annunzio imitandone la verbosità, cfr. p. 193), dall'altro vuole evidenziare, anche attraverso l'analisi dei testi e delle varianti (v. in particolare le pp. 209-216), la sagacia, "l'infallibile" discrezione di Ungaretti poeta nel fruire dei modelli tecnico-formali forniti dalle avanguardie formalmente più eversive (futurismo innanzitutto).

Pietro Benzoni

P. BENZONI, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di «Mort à crédit»*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2000 («Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti», XC), pp. 222.

La traduzione caproniana (1964) di *Mort à crédit* non solo è decisiva per la diffusione in Italia dell'opera di Céline, in quegli anni ancora ristretta in buona sostanza al *Voyage au bout de la nuit*, ma assume per più aspetti una peculiare rilevanza fra le molte traduzioni di romanzi compiute dal poeta negli anni '50-'70: per le difficoltà intrinseche alla lingua céliniana, anzitutto, ma insieme per l'attenzione che Caproni mostrò a lungo di dedicare al romanzo, la cui traduzione ebbe a definire un «impulsivo atto d'amore». Il che è testimoniato dalle riflessioni linguistiche che ne scaturirono, dove si insiste sulla storica assenza di un italiano popolare unitario in cui trasfondere *français populaire* e *argot*, e d'altra parte dal tentativo di revisione del testo avviato poco prima della morte e rimasto incompiuto. La versione, o «diversione» (Caproni stesso), viene qui indagata a stretto confronto con l'originale, in tre ampi capitoli (II-IV) che corrispondono ai tre aspetti della sintassi, della tramatura fonica e del lessico, che l'analisi dimostra non separati ma comunicanti fra loro. A tutti i livelli si osserva una spiccata propensione ad allontanarsi dalla lettera dell'originale – «Caproni è traduttore che si divincola continuamente, insofferente dei lacci di una traduzione letterale» (p. 38) –, nella direzione complessiva di una maggiore letterarietà del testo. Sono attenuati o eliminati i più notevoli indici dell'oltranza espressionistica céliniana, rispecchianti il parlato basso del narratore. Nella sintassi i fatti di rottura o sconvolgimento della compagine sintattica, quali soprattutto anacoluti e dislocazioni, nel lessico la ricchissima gamma disfemistica e le invenzioni deformanti, che il traduttore 'compensa' con l'introduzione diffusa di toscani-

smi, linguaggio figurato e modi di dire, soluzioni insomma meno violente e già per larga parte della tradizione letteraria. A ciò si accompagna l'infoltirsi di trame foniche allitteranti, che valgono a controbilanciare le perdite espressive sopra indicate e insieme ad accentuare gli aspetti di oralità della narrazione céliniana. Il lavoro indica di volta in volta riscontri e possibili ricadute della prosa céliniana sulla lingua poetica dell'autore (v. in specie alle pp. 23-24 e 195-96). In appendice è fornito un campione, edito criticamente, della revisione compiuta dall'ultimo Caproni, in ordine a un aggiornamento lessicale e a una maggiore aderenza sintattica all'originale.

Davide Colussi

P. PELLINI, *Le «toppe» della poesia. Variazioni su Vittorio Sereni suggerite da un testo di Tiziano Rossi*, «Novecento», 23, 2000, pp. 159-204.

Muovendo da *Poesia* di Tiziano Rossi (dalla raccolta *Pare che il Paradiso,* Garzanti 1998), ossia da un componimento metapoetico pervaso di memoria letteraria (che inizia così: «Dunque la poesia che appiccica le toppe»), Pellini sviluppa il tema della metapoesia nell'esperienza novecentesca, e, più attentamente, nell'opera di Sereni. Egli traccia un percorso, di ampio respiro ma condotto attraverso puntuali analisi del testo (sempre scandite da notazioni metriche e stilistiche), che trova nella storia poetica della parola *toppa* - 'pezza' ma anche 'chiazza, macchia, zona di colore diverso', con vari gradi di metaforizzazione - uno dei suoi fili conduttori (occorrenze in Montale e Luzi prima che in Sereni, e quindi in Orelli e Rossi). È un percorso erudito e intelligente: infatti da un lato i continui richiami intertestuali sono concatenati in maniera argomentativa, dall'altro l'accertamento delle fonti - molte delle quali inedite - è accompagnato da un costante sforzo interpretativo.

In particolare, vengono analizzati e interpretati quei testi (*Un posto di vacanza, La poesia è una passione?, I versi, Di taglio e cucito*) in cui Sereni, in forme più o meno allusive, talvolta attraverso una logica figurale (così ad es. in *La poesia è una passione?* e *Di taglio e cucito*), parla della sua poetica e della condizione della poesia nella società del capitalismo avanzato: la metapoesia vissuta come una colpa e una necessaria condanna in un presente comunque estraneo alla poesia; il rifiuto di ogni orfismo o religione dell'*Arte*, ma anche di ogni sperimentalismo; la poesia dunque come «terapia minima», «come risposta precaria, al limite abborracciata, imprecisa» (cfr. p. 193), come zona altra, come *toppa* appunto.

Pietro Benzoni

G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, pp. C-1880.

Introdotto da un saggio di Carlo Ossola e completato da una ricca cronologia a firma di Carlo Di Alesio,

. il volume raccoglie l'intera opera poetica di Giovanni Giudici di cui fornisce, nell'apparato critico a cura di Rodolfo Zucco, la documentazione completa delle varianti a stampa

L'apparato è distinto dal curatore in due fasce: ad un primo livello dedicato alla descrizione bibliografica e alle informazioni relative alla composizione e alla struttura delle singole raccolte, con l'ausilio di autocommenti e di voci critiche, ne fa seguito un secondo che si occupa dei singoli testi di ciascuna opera offrendo, accanto alla descrizione e all'analisi dei testimoni, note di commento con l'indicazione di fonti, interpretazioni critiche e osservazioni di taglio stilistico, linguistico e metrico. Da segnalare, a questo proposito, i cappelli specificamente dedicati alla metrica che arricchiscono la prima fascia dell'apparato. Affiora così in tutta la sua ricchezza e duttilità, su cui ha indubbiamente e non poco influito una notevole esperienza come traduttore, la complessità di una ricerca formale come quella di Giudici: una ricerca che nasce sì da un personale, confessato bisogno di ordine e di regole (lo testimonia la predilezione per il componimento costruito su una serie di strofe di ugual numero di versi), ma che sa poi anche piegare verso quella che Giudici stesso definisce una «gestione ironica» degli strumenti espressivi.

Fabio Magro

L. WEBER, *Traducendo Pascoli: la passeggiata «novissima» di Edoardo Sanguineti*, «Poetiche», n. s., 1/2000, pp. 85-107.

L'ultima passeggiata di Sanguineti è, come recita il sottotitolo, un *omaggio a Pascoli*: fu presentato in luogo di una relazione ad un convegno tenuto a San Mauro nel 1982. L'obiettivo di Weber è, innanzitutto, definire la natura del testo: che non si tratti in nessun modo di una parodia, lo precisa l'autore stesso; e non è neppure una *imitazione* in senso stretto. È invece Pascoli *interpretato* da Sanguineti, e le modalità di questa creazione, ossia i legami intertestuali con le poesie originali, sono del tutto organici all'essenza stilistica dell'opera. La nuova *ultima passeggiata* è «il frutto di un processo di abnorme e continua espansione a partire da un nucleo minimo» di derivazione pascoliana, e tale espansione si compie attraverso aggiunzioni, dilatazioni e procedimenti agglutinanti che sfruttano e stravolgono stilemi cari a Pascoli, giungendo fino al *rovesciamento* della sua poesia. Nello studiare questo processo, nel quale si scorgono elementi prossimi al gioco enigmistico, alla *cruciverbalità*, Weber isola stilemi e strutture presenti nell'intero corpus poetico sanguinetiano e, a coronamento dell'analisi, individua nell'opera una precisa strategia: mettere in rilievo, per l'appunto sovvertendole, le caratteristiche fondamentali della poesia di Pascoli secondo il Sanguineti critico. Lo stesso autobiografismo «eccessivo e impudico» permette all'autore di far risaltare per contrasto le continue e inconfessabili reticenze della poesia pascoliana.

Luca Zuliani

AGI	=	«Archivio glottologico italiano»
AM	=	«Anticomoderno»
ASNSP	=	«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa»
CLPIO	=	*Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano Napoli, 1992.
CT	=	«Critica del testo»
GDLI	=	*Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961 ss.
GSLI	=	«Giornale storico della letteratura italiana»
IMU	=	«Italia medioevale e umanistica»
LI	=	«Lettere italiane»
LN	=	«Lingua nostra»
LP	=	«Lectura Petrarce», Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca
LS	=	«Lingua e stile»
M	=	«Metrica»
MR	=	«Medioevo romanzo»
NRiLI	=	«Nuova rivista di letteratura italiana»
PT	=	«La parola del testo»
R	=	«Romania»
RiLI	=	«Rivista di letteratura italiana»
RLI	=	«Rassegna della letteratura italiana»
SC	=	«Strumenti critici»
SD	=	«Studi danteschi»
SFI	=	«Studi di filologia italiana»
SGI	=	«Studi di grammatica italiana»
SLeI	=	«Studi di lessicografia italiana»
SLI	=	«Studi linguistici italiani»
SMI	=	«Stilistica e metrica italiana»
SN	=	«Studi novecenteschi»
SP	=	«Studi petrarcheschi»

SPCT = «Studi e problemi di critica testuale»

SSe = «Studi secenteschi»

SSt = «Studi settecenteschi»

ST = «Studi tassiani»

TB = N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865-79.

ZRPh = «Zeitschrift für romanische Philologie»

Indice smi 2 (2002)